Cy Twombly

à l'occasion de la rétrospective
au Centre Pompidou
jusqu'au 24 avril 2017

Abstraction et mythologie

Un geste de peinture à la reconquête du socle de l'Occident ?

par Camille Laura Villet

Le mardi 28 février 2017
Aux Rendez-Vous

Je voudrais, à travers cette conférence, vous permettre de prendre conscience, de façon vivante, sensible, de la dimension politique et éthique de l'art.

Ce qui m'a frappée, à peine entrée, dans l'exposition Cy Twombly actuellement au Centre Pompidou, c'est l'énergie. L'impression de recevoir en pleine figure une claque sidérale d'énergie.

Je me suis demandée d'où provenait cette énergie, cette intensité.

Face à un tableau de Cy Twombly, on peut être décontenancé. Gribouillis, graffitis, n'importe quoi !

Il y a quelque chose de très perturbant dans cette modernité qui, en apparence, fait fi du passé, de la tradition, démolit nos repères. Choque notre sens de l'esthétisme. Et nous violente.

Oui. Il y a, dans l'œuvre de Cy Twombly, de la violence : sang, sperme, tripes… plein de choses pas très ragoutantes, des morceaux éparses de cette matière dont nous sommes faits… Et pourtant la grâce : rien de tout cela ne pèse pas. Au contraire, tout élève.

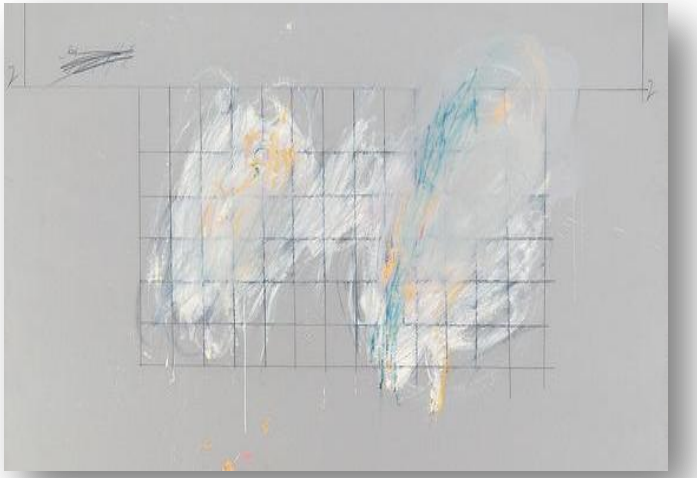
Quelle est donc cette violence qui ne violente pas, ce coup de poing qui se transforme en caresse ?

L'exposition présente, notamment, *Nine Discourses on Commodus*, une série de neuf tableaux peints en 1963.

Commode est le successeur de Marc-Aurèle… son fils biologique, pas forcément celui qu'il aurait désigné s'il avait pris le temps de le choisir.

Vous savez qu'à un certain moment de l'Empire Romain, les empereurs se sont aperçus que leurs plus dignes successeurs ne se trouvaient pas forcément dans leur descendance biologique. La transmission gagnait à s'effectuer selon un autre ordre, en considérant d'autres facteurs. La filiation, établie selon des affinités intellectuelles et spirituelles, assurait une plus grande stabilité politique. Avec Commode, c'est le retour à la loi du sang… et aux forces sanguinaires.

Le conflit, la lutte, la tension dominent la composition picturale, de ces « Neuf Discours sur Commode ». Deux masses se font face : Combat entre Marc-Aurèle et son fils, Commode ; combat de gladiateurs dont Commode était grand amateur ?



Le critique John Bernard Myers a décrit la série *Commodus* comme « un paysage du délire » :

« Le désastre constitue le thème des *Discourses*, le désastre pour l'empire romain. Le paysage est celui du plan quadrillé des villes romaines. L'impeccable quadrillage a explosé : l'hégémonie est remise en question ;

et l'ordre a été remplacé par les tensions amoureuses, la haine et la paranoïa. » (*Cy Twombly*, sous la direction de Jonas Storsve, catalogue d'exposition, Barcelone, Ingoprint, 2016, p. 82)

Le terme de paysage est troublant car assurément, il ne s'agit pas d'un paysage extérieur mais bel et bien de l'évocation d'une période de l'histoire en vue de la mémoration d'un paysage intérieur.

Quel est ce paysage ? Où se loge-t-il en nous ? L'avons-nous déjà rencontré ? Le reconnaissons-nous ? Quelle est notre attitude vis-à-vis de lui ?

Tout tableau est un sorte de miroir. Ou mieux une sorte de rétroviseur qui nous permettrait de voir en arrière de nous-mêmes. Ou encore une vitre sans tain qui nous ferait voir, au-delà du reflet des apparences, ce qui se trame, se prépare… la source d'où jaillit le torrent, le flux des images mouvantes de la réalité.

Autre point sur lequel je reviendrai car il parcourt toute l'œuvre de Twombly : le titre n'est pas secondaire, au contraire. Il joue avec l'œuvre. Il participe à l'œuvre, au faire œuvre de l'œuvre. Le titre intervient dans le processus d'apparition du tableau… lequel n'est pas indépendant du regard que nous posons sur l'œuvre.

Face aux mêmes œuvres nommées différemment, ou pas nommées du tout, nous percevrions assurément l'énergie et la violence mais sans pouvoir nécessairement en saisir la dimension artistique, créatrice et recréatrice. Le titre nous oblige, en tant que spectateur à une réflexion et à un voyage entre nous-mêmes, notre ressenti, et le plan du tableau. Il y a une intention de l'artiste qu'il nous appartient de décrypter. Le titre, à mon sens, fonctionne comme un indice.

Notre regard n'est jamais purement sensible. Il est aussi intelligible. Il est doté d'une intelligence et donc d'une certaine puissance.

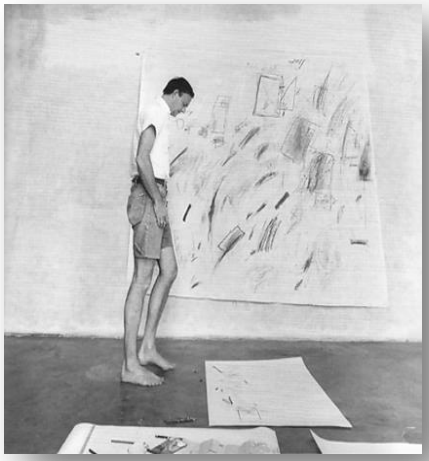
Discourses : Discours. Le terme nous propulse d'emblée dans le champ de la rhétorique, de l'art oratoire et de la politique. Or Commode, c'est l'antipolitique. Il y a donc une ironie à nommer « discours » ce qui procède de la violence, voire même de la bestialité. Mais, au-delà de l'ironie, n'y a-t-il pas autre chose ? Le tableau n'est-il pas précisément de l'ordre de la parole ? La parole n'est pas nécessairement le discours, pourriez-vous me répliquer avec raison. Disons que le choix d'une série renforce le geste rhétorique, démonstratif. Il y a bien « Discours » mais sur quoi ? Sur Commode ? Qu'est-ce que cela fait jaillir en nous ? En tant que spectateur

ne sommes-nous pas d'emblée propulsés au rang d'interprètes de l'œuvre ?

Ces « neuf discours sur Commode » sont réalisés au cours de l'hiver 1963, en décembre, un mois après la mort de J.F. Kennedy, le 23 novembre 1963, au seuil de la guerre du Vietnam, peu de temps après l'épisode des missiles de Cuba et donc une intensification de la guerre froide. Peut-on, doit-on faire un lien avec l'actualité ? Commode règne de 180 après JC jusqu'à sa mort. Ces douze années de règne marquent la fin de la stabilité et de la prospérité de l'Empire romain…

J'en profite pour opérer la distinction que vous pressentez sans doute déjà entre la violence perpétrée par l'Empereur Commode et dont la série de Twombly se veut une évocation et la violence intrinsèque à l'œuvre. Ce que j'ai ressenti comme une « énergie ».

Cette violence que prend à sa charge l'artiste est la violence qui arrache l'être à l'invisible. C'est la violence même du geste créateur.



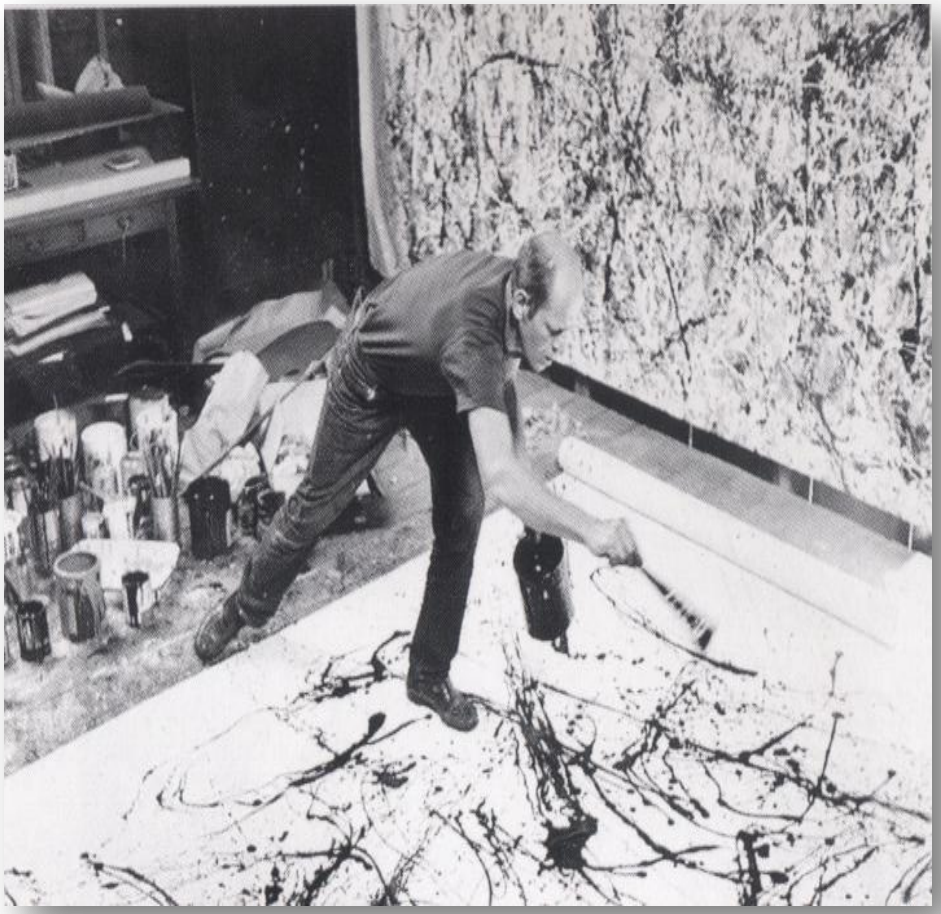
J'aimerais, pour vous permettre de méditer cela, vous citer le philosophe allemand Martin Heidegger. Sans doute devrais-je aussi, comme en contre-point, aborder la question des pulsions, de la libido, de la sexualité… mais je ne voudrais pas que cela conduisent à une psychologisation. Car il est ici question d'incarnation et du trait de la différence.

« Comment l'homme pourrait-il jamais inventer ce qui le per-domine et qui est le fondement sans lequel il ne pourrait pas être lui-même comme homme ? Lorsque nous croyons que le poète fait ici de l'homme l'inventeur de quelque chose de tel que la construction ou le langage, nous oublions que, dans ce chœur, il est parlé du violent (*deinon*), de l'inquiétant. Le mot *edidaxato* ne signifie pas : l'homme a inventé, mais : il a trouvé un accès au prépotent, et ne s'est trouvé soi-même qu'en celui-ci, à savoir comme étant lui-même, en cette prépotence, la violence d'un agir. Le « soi-même » signifie en même temps, d'après ce qui précède, Celui-là qui sort violemment et défriche, capture et dompte. » (Heidegger Martin, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1998, p. 163)

Qu'est-ce que cela veut dire ? Heidegger glose autour du premier chœur de l'*Antigone* de Sophocle. Vous en donne les premiers vers :

« Multiple l'inquiétant, rien cependant
au-delà de l'homme, plus inquiétant, ne se soulève en s'élevant. Celui-ci
sort sur le flot écumant
par un vent du sud hivernal
et croise au sein
des vagues furieusement crevassées.
Des divinités aussi la plus sublime, la terre,
il l'épuise, elle l'indestructiblement infatigable,
la retournant d'année en année,

faisant passer et repasser avec les chevaux
les charrues. »

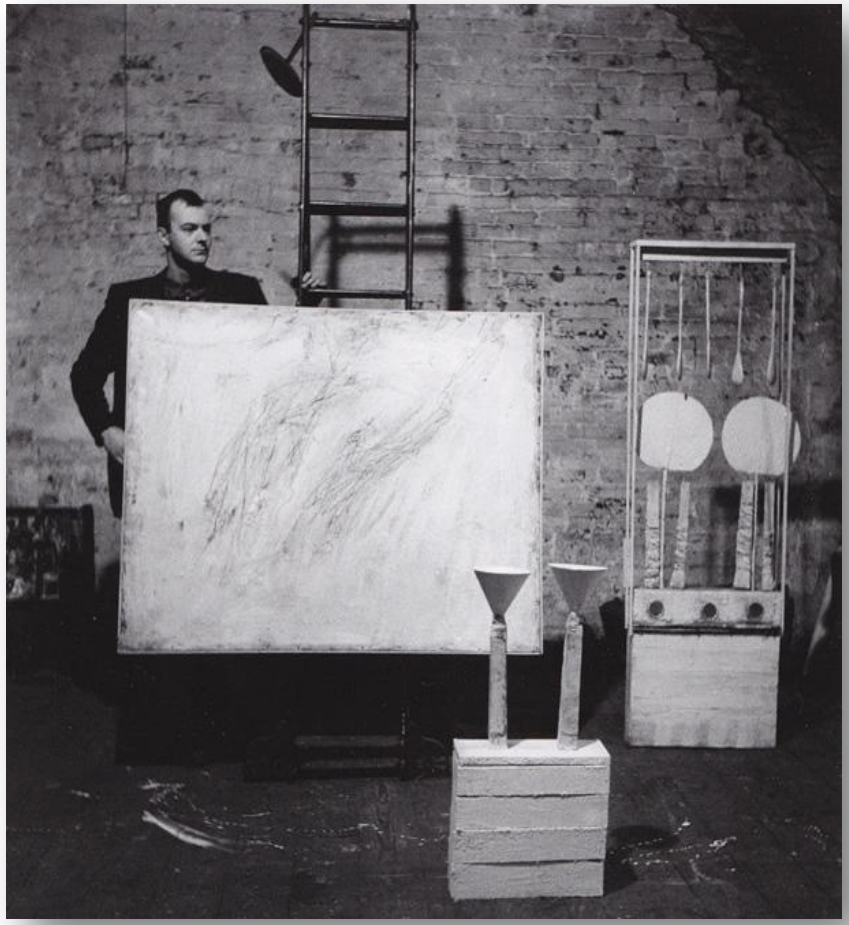


Pollock's drippings

Heidegger insiste sur la mission de l'homme sur terre. Quelle est-elle cette mission de l'homme sur terre ? De s'élever en soulevant. Mais soulever quoi ? Soulever ce qui demande à apparaître, à naître, à devenir. En ce sens, l'homme est un artiste dont le geste créateur copie le geste créateur originel. Il y a comme un rapport d'analogie entre la création du monde qui fait passer du néant à l'être, du rien à quelque chose et la création humaine qui, recréant ce monde, édifie l'Homme. L'homme se devient dans son humanité, en créant.

Et que signifie créer ? Créer, c'est précisément accéder à ce fond métaphysique, au-delà de la physique, à ce champ d'énergie, qui pourrait correspondre à ce que les psychanalystes appellent le Réel, le distinguant de la réalité et capturer, en ce fond, ce qui demande à être. Le capturer, lui donner forme, le réinventer. Lacan fait du Réel un trou. Peut-il être plus qu'un trou : le métier à tisser en marche perpétuelle depuis lequel jaillissent les formes du monde ? et il me semble que dans cette recréation, l'homme devient la main du tisserand… Faut-il mettre un « T » majuscule à tisserand ?

La qualité visionnaire de certains artistes réside en cette capacité de réinvention. Cette capacité repose sur un savoir que les Grecs appelait « *techné »* et qui nous a donné le mot « technique » mais, attention, nous devons prendre garde à ne pas réduire ce savoir à une mécanisation du monde. Il s'agit d'entendre la *techné* comme savoir de la mise en œuvre… savoir comment mettre en œuvre, comment faire passer du rien à quelque chose qui est œuvre.



Cy Twombly dans son atelier

Il est certain que la qualité de notre mise en œuvre a chuté en direction, effectivement, de la mécanisation des processus de production et, aussi, par conséquent, de leur déshumanisation. Certains artistes – et je pense que Cy Twombly en fait partie – par leur geste créateur nous permettent de restaurer, à une échelle collective, notre qualité de mise en œuvre.

Cette qualité n'est pas dissociable de la violence.

Pourquoi devrions-nous, en tant que spectateur, accepter d'être violentés par un artiste ? Y a-t-il un sens à la violence ? Une justification à la violence ? Et comment distinguer la violence créatrice de la violence destructrice ?

Voilà des questions qu'il me paraît impossible d'éviter.

Les Etats-Unis ont élu un président qui ne fait pas, c'est le moins qu'on puisse dire, dans la dentelle. Nous voici tout d'un coup bien loin du « politiquement correct » mis en avant dans la sphère publique depuis plusieurs décennies, à se demander si cette bienveillance formelle n'a pas constitué un frein à la pensée et donc à la mise en œuvre. Qu'avons-nous objectivement produit ? Quantité de choses, certaines très honorables mais force nous est de constater que les meilleures choses que nous ayons produites – initiatives sociales, écologiques, de développement durable, de solidarité etc. – s'inscrivent en réaction à un ordre établi dominant. Ce sont des pansements posés sur des blessures. Nous fonctionnons toujours selon le même paradigme. J'aurais tendance à penser que l'évitement de la violence dont notre civilisation fait preuve – évitement de la mort, évitement de la rudesse du langage, édulcoration de nos différences etc. – constitue un frein à son renouvellement et contribue à l'émergence de symptômes encore plus violents, de Commode, de tyrans, et de clivages identitaires de plus en plus inquiétants.

Quattro Stagioni, 1993-1995, Acrylique, huile, crayon de couleur et mine graphite sur toile, Tate, Londres

L'homme ne peut se crée lui-même et faire société s'il ne prend en charge ce fond qui le constitue, s'il n'affronte sa part d'ombre, qui n'est pas son mauvais côté mais son inconnu, son inquiétante étrangeté comme disait Freud. Cette part d'ombre constitue tout à la fois son infini et sa finitude. L'infini borde l'homme, tout en étant ce par quoi il se déborde, se dépasse… se réinvente. L'homme est véritablement métaphysique. C'est pourquoi, tout en étant fini, il n'est pas achevé. C'est pourquoi il est constamment soumis à la violence de ce qui, en lui, à travers lui, cherche à éclore, en trouvant une forme dans le monde.

La Gauche – entendez les partis politiques de gauche – pendant longtemps a soutenu le progrès social, en dénonçant les conditions de travail, et donc de mise en œuvre ou de production, qu'elle jugeait indignes de l'homme. La lutte ouvrière n'était pas dénuée de violence. Elle a permis l'acquisition de biens sociaux qui ont contribué au changement de regard que nous

pouvions porter les uns sur les autres et, par voie de conséquence, à une certaine homogénéisation des classes sociales. Le problème est qu'au moment même où cette avancée en faveur de l'égalité aurait dû nous faire franchir un cap, un saut de conscience, nous avons reçu l'effet boomerang de la mondialisation, de la colonisation et du capitalisme. Ce dernier se trouvant renforcé par les deux premiers, comme si, par l'argent, l'Occident espérait se protéger des effets pervers de ce qu'il avait semé au moyen des deux autres. Comme si le matérialisme, poussé à l'extrême, pouvait lui tenir lieu de bouclier. La brume s'est épaissie. La complexité de la situation a renforcé les clivages identitaires et la radicalisation des positions, laissant place au chaos, partout dans le monde et à tous les plans. Que ce soit au niveau de l'éducation nationale ou au sein des familles, nous constatons là aussi que la « bien-pensance », la simple bienveillance ou encore la seule bonne volonté ne suffisent plus à faire sens et donc cohérence. L'être humain a définitivement fait sauter le cadre dans lequel il avait grandi jusqu'à présent.

L'être humain d'aujourd'hui doit donc réinventer son cadre de vie, comment habiter la terre. Il doit retrouver en lui, dans ce fond inquiétant, étranger à sa conscience et pourtant qui l'institue en tant que sujet – je rappelle qu'étymologiquement, sujet vient de *subjectum* et signifie « ce qui est jeté sous » –, ce qu'il va devoir transmettre aux générations futures. Le combat ne relève plus de la lutte sociale mais d'une lutte métaphysique… d'un combat avec l'ange.

Vous entendez combien cette lutte n'est pas une lutte d'ordre subjectif, au sens de psychologique. Il ne s'agit pas de se regarder le nombril mais de regarder son Autre, avec un A majuscule. C'est tout l'inverse d'un repli sur soi. C'est une hyper-ouverture.

School of Athens, 1961, huile, peinture industrielle, crayon de couleur et mine de plomb sur toile, collection particulière, 1961

Le physicien Carlo Rovelli souligne la finitude de notre monde. Celui-ci serait sphérique et fini. C'est une aberration, pour notre entendement, n'est-ce pas, de concevoir une forme que rien ne borde de l'extérieur. Je veux dire : lorsque vous dessinez un cercle, vous voyez aussitôt apparaître le dedans et le dehors du cercle. Eh bien, selon Carlo Rovelli, le dedans,

c'est le dehors et réciproquement. Sortir la tête de cet univers sphérique, c'est aussitôt y retourner par l'autre bord. L'infini résiderait alors peut-être dans le fait de ne pas pouvoir échapper au monde, et donc d'y retourner toujours. Nul n'échappe à soi-même. Le mythe d'Œdipe raconte l'histoire d'un homme qui voulant échapper à l'oracle réalise très précisément cet oracle. Mais si Œdipe considère la parole oraculaire, avec la plus grande attention, il ignore sa propre violence et c'est d'elle dont il est victime. Œdipe connaît l'oracle. Il ne se connait pas. Il vit dans l'illusion d'un monde infini et de forces transcendantes, extérieures à lui, contre lesquelles tantôt il se rebelle, tantôt il se soumet. Le *fatum* tragique réside précisément là. Selon Carlo Rovelli, l'immanent est transcendant et le transcendant immanent. Il n'y a pas l'un et l'autre mais un interminable passage de l'un dans l'autre, à la manière d'un ruban de Moebius.

Envisager la violence qui nous constitue, nous ouvrir à nos forces pulsionnelles est consubstantiel au processus de pensée. C'est là, à mon sens, la seule voie de transcendance et de fondation possible. Il est impossible de penser à l'écart de toute violence, sans prendre appui sur nos pulsions et sans les explorer. Nos pulsions sont comparables à l'essence que vous mettez dans le moteur de vos voitures. Mais au départ, il s'agit d'une essence non purifiée. Ce n'est pas du pétrole brut mais c'est du raffiné très sommaire. Pour que votre voiture fonctionne bien, il faut purifier l'essence. Il ne faut pas vider le moteur ! Comprenez : il est impossible de penser sans discernement. Cela veut dire que nous devons introduire dans le processus même de la pensée un acte de réflexion supplémentaire à même de faire jaillir la conscience. Nous devons apercevoir notre fond en filigrane de ce que nous considérons.

Comment Cy Twombly s'y prend-il pour nous rendre présents à notre fond ?

La question du fond implique d'observer comment l'individu se lie avec son environnement, comment il capte ce que son époque exige qu'il pense et mette en œuvre. Elle est donc indissociable du contexte historique de l'artiste.

L'Ecole d'Athènes de Raphaël, 1509-1510, fresque, Palais du Vatican

<u>Aperçu biographique</u>

Twombly nait le 25 avril 1928 à Lexington en Virginie aux Etats-Unis, soit 16 ans après Pollock au sujet duquel Life Magazine se demandait, en 1949, s'il était le plus grand peintre vivant aux Etats-Unis, 25 ans après Rothko, 24 ans après De Kooning etc.

The "Irascibles" in the January 15, 1951 issue of Life magazine

Pollock, Rothko, De Kooning et bien d'autres constituent la première génération d'artistes non pas 100% américains – Rothko est un juif émigré de Russie – mais d'influence 100% américaine, au sens où ils consacrent la rupture avec l'Europe. Jusqu'à cette génération de peintres, les Américains vivent dans le complexe de l'Europe et, plus précisément, de Paris. La quintessence de la vie artistique se déroulait à Paris. Au début du 20e siècle, lorsque cette première génération voit le jour, l'Europe qui n'a pas encore traversé la Première Guerre Mondiale, fait rêver. Paris est un passage obligé où affluent les artistes du monde entier.

Un demi siècle s'écoule. Les Etats-Unis ont remporté la Seconde Guerre Mondiale. Ils sortent les grands vainqueurs de ces années. L'Europe porte la cicatrice des trains de la mort qui l'ont sillonné de part en part, des camps de concentration et d'extermination. Elle peine encore à s'en remettre 70 ans plus tard. La pulvérisation d'Hiroshima fait la démonstration de la suprématie américaine sur le reste du monde.

Le marché de l'art, à partir des années 60, commence à se développer. Certains marchands se mettent à spéculer sur les œuvres d'art. Il ne s'agit plus de faire histoire, de contribuer, en soutenant un artiste, à l'émergence de formes nouvelles mais à gagner de l'argent, en misant sur celui dont la cote grimpera le plus rapidement. Le sens de l'art, de la création, est passé au second plan, ce qui ne veut pas dire que les artistes ont cessé de travailler avec rigueur et authenticité, mais qu'il y a eu divorce entre le travail des artistes et celui des marchands censés les soutenir. (Bien sûr je radicalise délibérément mon propos. Il y a toujours des exceptions. Mais il faut donner la tendance !)

C'est dans ce contexte que Cy Twombly émerge en tant que peintre. Il est l'élève de Motherwell qui appartient au même groupe de peintres que ceux que je viens de vous nommer, les Expressionnistes abstraits.

Cy Twombly avec Rauschenberg

En 1949, il rencontre Rauschenberg, qui deviendra l'enfant terrible de l'Amérique, et avec qui il collaborera. En 1952, il effectue avec lui son premier séjour en Europe. Ensemble, ils visitent Rome, Florence, Sienne, Assises, et Venise. Ils font leur grand tour ! C'est ainsi qu'on appelait le voyage que réalisaient les jeunes gens au 18e et au 19e siècles pour se nourrir aux sources grecques et latines de notre civilisation.

A Tanger avec Rauschenberg hiver 1952-53

Ensemble, ils vont aussi au Maroc, à Ouarzazate et à Tanger… où Twombly participe aux fouilles archéologiques d'anciens termes romains.

En 1957, il s'installe définitivement à Rome, ce qui ne l'empêche pas de revenir annuellement dans sa ville natale de Lexington.

En 1958, Twombly expose pour la première fois à Rome.

En 1959, il se marrie à New York avec Tatiana Franchetti, une aristocrate italienne. Son fils, Cyrus Alessandro, nait à Rome en décembre

Dans son appartement de Rome avec son épouse par Horst

Toute sa vie, jusqu'en juillet 2011, date à laquelle il s'éteint à Rome, à l'âge de 83 ans, Cy Twombly partage son temps entre l'île de Procida au large de Naples, son palais de la via Monserrato à Rome, Lexington, la terre et les îles grecques…

A l'époque, où New York était devenu « *the place to be* » pour les artistes, détrônant Paris, où il suffisait d'exposer dans ses galeries pour voir aussitôt sa cote monter, Cy Twombly fait le choix de s'exiler en Europe. Mais est-ce un exil ? Et si c'était un retour ? Et si c'était Ulysse qui retournait à Ithaque ?...

Photographié par sa femme en Egypte, 1962

Face à face Pollock/Twombly

Le geste de Pollock par Hans Namuth

Pollock, dans les grandes lignes, c'est l'Américain du Middle West, le petit dernier d'une fratrie de cinq garçons. Il va bénéficier du *Federal Art Project*, développé au sein du *New Deal*, la politique interventionniste de Roosevelt dans tous les secteurs de l'économie pour faire face à la grande dépression qui suit le krach de 29. S'installer à New York et développer sa formation de peintre en même temps qu'il se noue à un certain nombre d'artistes de sa génération.

Il subit l'influence du peintre mexicain Orozco et d'une psychanalyse jungienne. Visite lui aussi les archaïsmes et les archétypes ainsi que les figures mythologiques qui structurent, en son fond, notre société.

Puis, en 1947, il effectue le grand saut, et réalise ses premiers *Drippings*, que certains voudront voir sinon directement inspirés, en tout cas dans la lignée de Monet et de ses nymphéas. C'est ce qu'on appelle le *All over*.

La toile n'est plus tendue sur un châssis ni même à la verticale sur un mur.

Elle est posée au sol et le peintre muni d'un bâton et de peinture industrielle, danse, tel un chamane amérindien, autour, propulsant sous forme de coulures et de giclures la peinture. Le terme « *drippings* » témoigne de cette technique. *To drip* signifie couler, dégouliner.

Que devons-nous comprendre et retenir de ce geste ?

J'ai dit précédemment que l'être humain devait à présent réinventer son cadre de vie, comment habiter la terre… et le faire en tant que sujet. J'aimerais profiter du geste pictural de Pollock pour revenir sur la question du sujet, et de l'objet, et de ce qui les distingue... le faire, non comme nous le ferions dans un cours de philosophie, mais en passant par l'événement créatif que constitue une œuvre d'art.

Jacques-Louis David, peintre officiel de Napoléon I[er], *Sacre de l'empereur Napoléon I[er] et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804*, 1806- 1807, huile sur toile, 621 × 979 cm

En histoire de l'art, lorsque nous parlons de « sujet », nous faisons référence au thème du tableau. Face au tableau de David, *Le sacre de Napoléon 1[er]*, par exemple, le sujet du tableau, c'est le sacre de Napoléon 1[er]. Le titre renvoie directement à la scène représentée sans la moindre métaphore. Le thème ou « sujet » occupe le premier plan et masque ce que requiert la mise en œuvre : la technique au sens de savoir de la mise en œuvre. Le procédé alchimique du tableau – pourquoi et comment ce tableau suscite-t-il une émotion ou pas ? – nous échappe. En tant que spectateur, nous restons prisonniers de l'image, et de sa lecture (ou interprétation), et comme à l'écart du mystère que constitue le processus créatif.

Une frontière très précise délimite alors l'espace du peintre et celui du spectateur. Voir, ce n'est pas peindre.

Quelle est cette image qui maintient le spectateur prisonnier et donc dans une certaine passivité face à elle ?

L'objet pictural, le tableau, sert de support au reflet de l'activité du sujet, lequel sujet est tantôt le thème du tableau tantôt le peintre peignant. Nous nous apercevons aussitôt de la duplicité de l'image : en tant que simple reflet d'un fait passé, elle est un sujet mort, une scène dépassée reproduite intentionnellement par un peintre. En tant que reflet d'une activité créatrice, elle fait signe vers quelque chose de vivant.

Ces deux versants de l'image traduisent en fait deux positions du regardant, disons simplement, passive et active.

Jackson Pollock, *Blue Poles*, peinture émail et aluminium sur toile, 1952, 212.1 × 488.9 cm, Galerie nationale d'Australie, Canberra (Australie)

Le geste de Pollock fait passer le spectateur d'une position passive (ou simplement interprétative) à une position active (soit créative), en produisant un objet qui s'affranchit de l'intentionnalité, pour ne refléter que l'acte de peindre, inspirant au critique d'art Harold Rosenberg le vocable d'*Action Painting*. Tous les « action painters » (expressionnistes abstraits) ne sont pas des peintres dansant, à la manière de Pollock, mais tous cherchent à faire passer le spectateur d'une position passive à une position active. Leur geste pictural tend à inscrire le spectateur dans un rapport d'analogie avec le peintre (lequel se trouve, je l'ai déjà dit, dans un rapport d'analogie avec la création du monde).

Et ce geste flatte l'idéologie américaine selon laquelle la liberté, c'est la liberté d'agir.

Ce qu'il est intéressant de souligner c'est que ce geste, qui s'inscrit parfaitement dans l'impulsion créatrice du 20^{e} siècle, au lieu d'ouvrir l'Amérique à l'Autre – l'analogie suppose une dualité, un subtile jeu de miroir – va, au contraire, la conforter dans son fantasme d'une refondation *ex nihilo* à même de la libérer définitivement de l'Europe. La constitution Américaine, souligne Hannah Arendt, ne cherche pas à refonder Rome… mais à fonder une nouvelle Rome (Hannah Arndt, *Essai sur la révolution*, 1967). Le geste créateur de Pollock épouse ce fantasme. Il fait la preuve qu'il est possible de produire à partir de son propre fond, en suivant l'impulsion de sa liberté. L'Amérique s'imagine ainsi s'être acquittée de sa dette vis à vis de l'Europe. Elle a produit un peintre qui rend raison aux Pères fondateurs en donnant une visibilité au socle même qu'ils avaient institué. Les *Drippings*, c'est le sol américain porté en étendard !

Si on les considère sous l'angle de l'objet culturel, les *Drippings* peuvent même être considérés comme relevant d'un geste religieux. Ils participent

activement de cette mutualité des échanges bien avant que les Maisons de Ventes ne se donnent des allures de grande messe.

Ce qui intéresse, en définitive, l'opinion américaine, n'est pas ce retournement du regard qui permet au spectateur de devenir « peintre » et d'entrevoir le mouvement de la création mais l'objet qui, soudain, peut refléter la suprématie de la nation américaine… Enfin, l'Amérique emboite le pas à la vieille Europe qui trébuche.

Cela va avoir d'étranges répercussions sur la manière dont certains artistes américains (et européens) vont dès lors envisager l'art. L'objet va se trouver accentué. Le sujet, vous l'avez compris, c'est européen et lourd, ce qui compte désormais : c'est l'objet qui prouve par sa seule présence la liberté de l'homme. L'objet, c'est le produit de l'action de l'homme !

Je tourne un peu en rond. Mais c'est exactement cela. L'impulsion créatrice part du néant et revient au néant. La boucle, chemin faisant, dessine les contours de l'objet.

Cette focalisation sur l'objet consiste à mettre l'*ego* à la porte pour qu'il puisse mieux rentrer par la fenêtre, mais déchu de sa position passée, autrement dit évidé de sa puissance créatrice.

C'est ce passage à la trappe du sujet, c'est-à-dire du fond mémoriel et créateur qui pose problème et auquel, à mon sens, Twombly va répondre.

Twombly va rechercher une antériorité à l'action… une mémoire qui transcende l'*ego* tout en réalisant le sujet.

Le geste génial de Pollock témoigne d'une tautologie qui magnifie la liberté intégralement projetée dans l'objet. Mais cette liberté est aussitôt tuée par le système qui la récupère et la fige à des fins économiques et politiques.

L'objet culturel devient symbole de puissance puis rempart contre l'ennemi, un peu comme, il y a longtemps, les murailles de Troie face aux Grecs...

Les *Drippings* deviennent des produits marchands… dont les prix sont à peine imaginables. Ils font parti du programme de guerre économique et politique.

Le geste qui devait permettre au spectateur d'accéder, par un effort d'appropriation, en se soumettant à l'analogie que lui tendait le peintre, à la source créatrice, produit un écran. L'objet d'art devenu objet marchand, produit de consommation, donne la preuve de la réussite sociale de son acheteur. Il flatte le narcissisme de l'*ego* comme de la nation : la liberté d'avoir par opposition à la liberté d'être.

Mais pourquoi fait-on ce que l'on fait ? Pourquoi vit-on ? Pourquoi meurt-on ? Les héros grecs et troyens qui combattaient dans la plaine de Troie, criaient leur nom au ciel au moment d'expirer leur dernier souffle. C'était là une manière de s'inscrire dans l'éternité, de devenir une étoile, de produire un cosmos imaginaire.

Pour qui se bat le GI en Irak ? Le soldat en Syrie ? Pour / contre Bachar ? Pour / contre Daech ? Pour qui se sont battus les soldats au Vietnam ? Le monde libre ? Contre qui ? Les Communistes ? Pour le droit de consommer librement ? La belle avancée ? Pour défendre quel idéal ? Déjà Nagasaki et Hiroshima posent questions ? Il fallait gagner la guerre. Mais au nom de quoi ? De la liberté, me répondrez-vous… Mais que vaut, au regard de nos actes, cette sacro-sainte liberté ?

J'essaie de vous faire sentir combien la liberté est délicate à manier. Regardez où nous ont menés la liberté d'expression, la liberté sexuelle, la liberté de consommer… au chaos !

Tel est, à mon sens, l'effet pervers produit par l'oubli de la tension vivante entre le sujet et l'objet. Il existe un rapport nécessaire entre le sujet et l'objet. Edulcorer l'un au profit de l'autre, c'est court-circuiter la liberté qui ne nous parvient que comme libération. La liberté témoigne d'un jeu entre le sujet et l'objet. L'objet est une forme chuté du sujet, un reflet, dont le sujet, par conséquent, doit constamment se relever. Et se relever n'est-ce pas déjà concevoir un nouvel objet ? Comment produire un objet, une œuvre d'art, qui témoigne de ce jeu ?

Je dirais que c'est la question que se pose Twombly. Comment échapper au système sans le fuir, mais en s'imposant le changer ?

Nine Discourses on Commodus

En mars 1964,le cycle sur Commode est exposé à la galerie Leo Castelli à New York. C'est un fiasco total. Le public américain ne comprend absolument pas le geste de Twombly. Le critique et historien d'art Richard Leeman y voit le résultat d'une trahison : en quittant le sol américain, Twombly a refusé de porter allégeance aux Pères fondateurs. Il n'est même pas un enfant terrible, à l'image de Rauschenberg… il n'est rien.

Ecoutez ce qu'écrit l'artiste Donald Judd connu pour ses « *Specific objects* » :

Donald Judd, *Untitled (Bernstein 80-52)*, 1980
stainless steel and yellow Plexiglas
10 units, each 6 x 27 x 24 inches (15.2 x 68.6 x 61 cm)

« Twombly n'a pas exposé depuis un certain temps, et cela ne fait qu'amplifier le fiasco. Sur chacune des toiles, il y a deux tourbillons de peinture rouge, mélangée d'un peu de jaune et de blanc, haut placé sur une surface d'un ton gris moyen. Il ya quelques coulures et éclaboussures et occasionnellement une ligne au crayon. Il n'y a rien dans ces tableaux. Twombly griffonne habituellement sur un fond blanc, et utilise rarement la couleur. Cela ne m'a toujours que modérément intéressé, mais je me rendais compte que les peintures fonctionnaient bien et que Twombly

avait quelque chose de précis en tête. » (Donald Judd, cité dans catalogue *Cy Twombly*, op.cit., p. 82-83)

Les tableaux de Twombly ne peuvent pas intéresser Judd parce que les tableaux de Twombly ne sont pas des objets. Ils excèdent le contour de l'objet. Le sujet exulte de partout. Ceux de Pollock non plus ne l'étaient pas mais ils ont été récupérés. Les photos prises par Hans Namuth y sont sans doute pour beaucoup… Le peintre est devenu une idole… Sur le bleu d'un ciel immaculé, le geste de Pollock tisse une toile. Sa figure démiurgique se dégage du néant – elle se détache du fond célestiel – pour donner au monde son support matériel.

Pollock par Hans Namuth

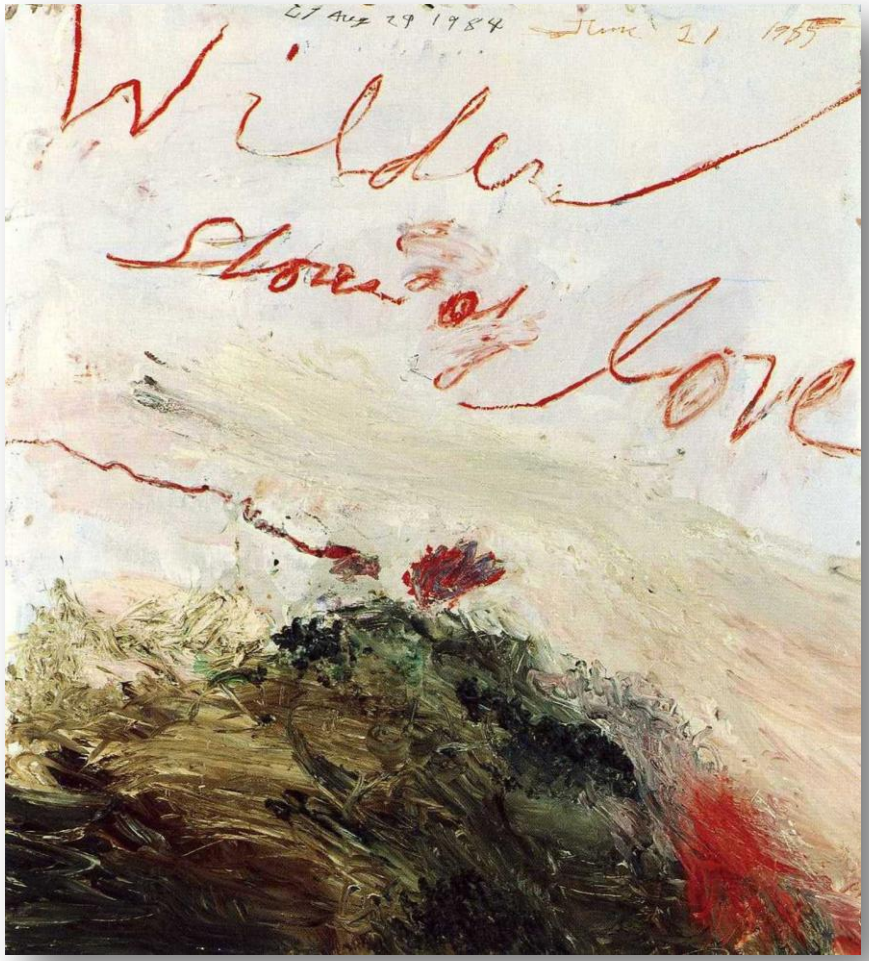
Qu'est-ce que je veux dire lorsque je dis que les tableaux de Twombly ne sont pas des objets ? Il y a châssis, toile, matière sur la toile. Il y a production d'un objet et cet objet est nommé tableau. Oui, mais qu'est-ce qu'un tableau ? Un objet « spécifique », dans le sens où il n'en est pas un. Un tableau renvoie le sujet à ce qu'il n'est pas, au fond qui le fonde. Et c'est là que le jeu commence !

Les Américains – qui sont pourtant de grands enfants qui aiment jouer – passent, comme je vous l'ai dit, complètement à côté de ce fond, de ce négatif qui instaure le jeu créatif.

Il faut quand même une sacrée dose de narcissisme et de paranoïa pour se libérer de toute dette historique – prétendre ne rien devoir à personne – et être en même temps l'acteur principal d'un système économique qui s'articule intégralement autour du système de la dette… et donc contribue à faire de soi-même le centre du monde, le cœur vers lequel et depuis lequel tout flue et reflue. (L'articulation Dieu/argent mériterait ici d'être pensée… On s'apercevrait alors d'une proximité décomplexée, l'argent permettant l'action, assurerait en retour l'existence de Dieu…) Lorsque je dis « Amérique », je ne voudrais pas que vous imaginiez que je suis en train de faire le procès de l'Amérique. Je crois que nous sommes devenus, nous aussi, en Europe, des Américains et que certains Américains sont plus européens que nous… je parle d'un positionnement de l'être, d'un hors-sol de l'être.

Et lorsque je parle de sujet et d'objet, j'espère vous rendre sensibles à une tension particulière grâce à laquelle le fond, le négatif, s'exprime, modelant le monde. S'il y a un enjeu politique à l'art, il se situe précisément là, dans le fait de nous reconduire à notre fond, à ce dans quoi

nous nous enracinons, et donc de nous permettre de renouer avec les enjeux de notre liberté créatrice.



Wilder shores of love, 1985, peinture industrielle, huile, bâton d'huile, crayon de couleur, mine de plomb sur panneau de bois

Twombly ne prétend :

- ni faire de la peinture d'histoire à la manière de David… peintures qui, je le répète, magnifient le sujet, et ce même s'il traite de sujet historique comme c'est le cas avec Commode ;

- ni faire des objets plastiques à la manière des minimalistes ou des artistes conceptuels.

Il ne s'agit pas pour Twombly de produire quelque chose mais d'évoquer un espace/temps et de nous initier à sa plasticité créatrice.

Twombly nous fait entrer dans la quatrième dimension mais pas façon Star Trek… par une porte toute proche, qui ne nous a jamais quittés, au moyen d'outils tout à fait rudimentaires, ce qui laisse dire à certains que sa peinture à quelque chose d'infantile, ce à quoi il répondra « *childlike* » oui ! mais pas « *childish* ». Le travail de Twombly, c'est un retour à l'enfance de l'art, une fois traversée toute l'épreuve de la maturation portée par l'histoire.

<u>Technique / mise en œuvre</u>

Je ne vais pas m'étendre longuement sur ce point car je ne veux en aucune façon vous imposer ma lecture des tableaux et vous priver de votre expérience.

Juste relever les trois modes d'expressions de Twombly :

- le peint, giclure, gribouillis, barbouillis, griffures etc./Le lavis à la peinture industrielle et l'huile

- le signe : beaucoup de phallus chez Twombly, des parties génitales en veux-tu en voilà

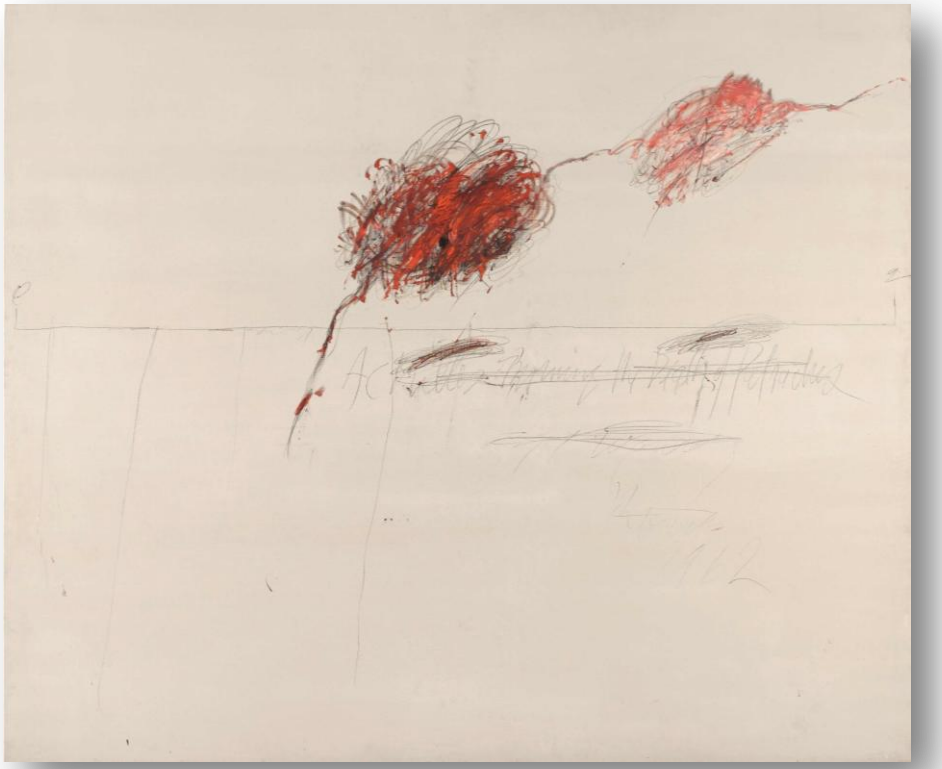
- et l’écriture.

C’est sur ce dernier aspect que j’aimerais vous dire quelques mots.

Dans le Phèdre, Platon fait la critique du passage à l’écrit.

« Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours [logographies]. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul » (275d-e).

L’écrit tue l’esprit. C’est pourtant par cette substantialisation que le sujet se cristallisant s’arrive mais à sens unique, de gauche à droite, pour ce qui est de notre sens de la lecture, qui correspond aussi à la manière dont nous représentons la flèche du temps de l’histoire.

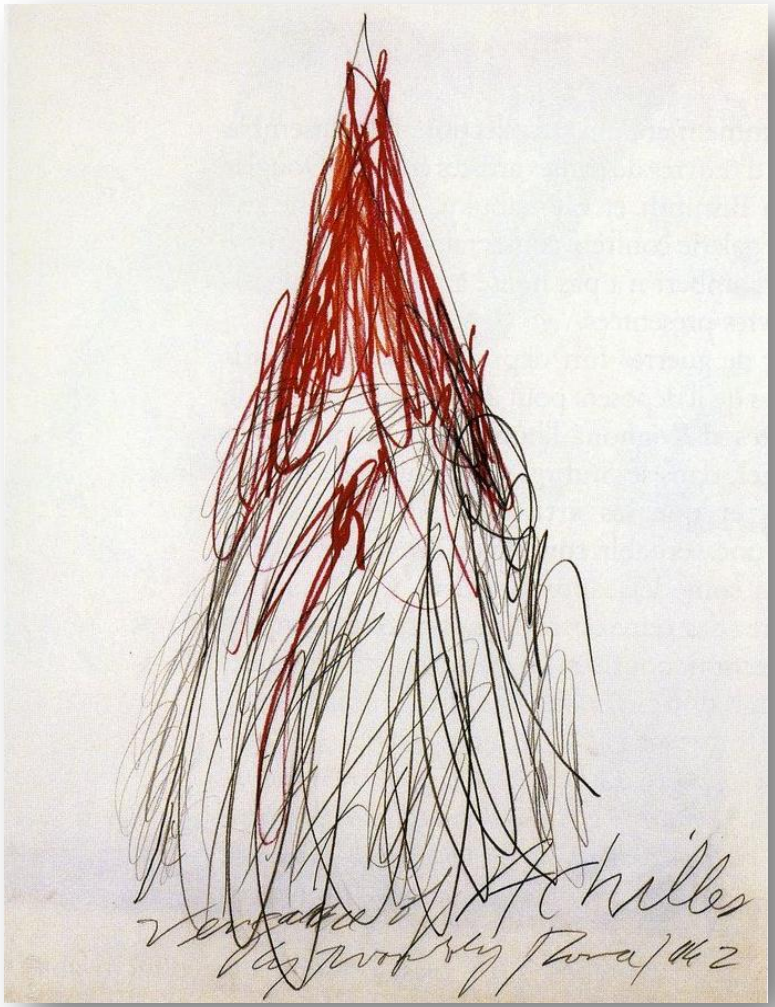


Achilles mourning the Death of Patroclus, 1962,
huile, crayon à la cire, mine de plomb sur toile, 259 x 302 cm, Centre Pompidou, Paris

Pourquoi Twombly décide-t-il d’utiliser l’écriture ? pour redonner une couche au processus de mortification, d’humiliation et de cristallisation du sujet dans l’objet ?

Par l’écriture, Twombly défait l’oubli. Le A d’Achille fait signe plus que lettre. Le modelé de la lettre renvoie à la forme phallique, proéminente,

violente. Il y a de la violence et de la colère dans le A d'Achille. Le rouge renforce l'intensité.



The Vengeance of Achilles, 1962,huile,
mine de plomb sur toile, 300 x 175 cm, Kunsthaus, Zürich

Achille, c'est le nom dérobé au cosmos pour soutenir l'évocation : à chacun de s'ouvrir aux énergies aussi subtiles que puissantes à partir desquelles fertiliser son imaginaire.

Le mythe ne raconte pas d'histoire. Comme l'écrit Roberto Calasso :

« Les mythes sont composés d'actions qui incluent en elles leur contraire. Le héros tue le monstre, mais dans ce geste on perçoit que le contraire est vrai, lui aussi : le monstre tue le héros. » (Roberto Calasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 288)

Le double meurtre permet la reprise infinie. La vérité échappe toujours. De la même manière, être spectateur d'un tableau de Twombly nous oblige à défaire ce que nous voyons puis ce que nous interprétons inlassablement. Il n'y a de vie que dans cette prise et déprise.

Twombly redonne vie aux héros morts. Il ne se prend pas pour un héros. Il se tient dans la joie de la création… ce qu'il nous communique, c'est la joie, c'est l'envie… pas une histoire.

Il serait faux de nous raconter Achille pleurant la mort de Patrocle : il vaut mieux ouvrir la fenêtre temporelle et laisser le titre œuvrer, soutenu par l'énergie déployée dans le geste. L'énergie, ce n'est pas quelque chose qui se tient là devant nous. C'est quelque chose qui nous est transmis, qui vibre à l'intérieur de nous et nous oblige à défaire le factice rapport sujet/objet. Il convient de vivre le rapport, la tension, la violence… le faire et le défaire… la jubilation d'un château de sable que la mer va détruire aussitôt et qu'il faudra reconstruire… Qu'importe ! La jouissance est autant dans le défaire que le faire. Elle est participation attentive au mouvement de la vie.

Il y a chez Twombly quelque chose de l'ordre de la résurrection du corps. Les giclures, les mots, les signes sont jetés là comme la vieille peau de celui qui, renaissant à chaque fois un peu plus à lui-même, n'en a plus besoin mais par le simple fait de les abandonner là, fait signe à d'autres de lâcher prise, de se défaire du passé, non pour artificiellement se libérer d'une dette, mais, au contraire l'honorer en se mettant au service du vivant. La vie est ce qui nous excède.

Chaque tableau, chaque sculpture – il y a aussi une œuvre sculpturale dont je n'ai pas parlé, raison de plus pour aller voir l'exposition – est un pas vers la libération de soi, et ce pas dessine un socle qui n'est pas projeté, objectalisé mais évoqué… comme une mémoire qui referait surface exigeant tout l'effort de notre imagination pour apparaître, devenir tangible pour celui qui regarde.

Envie de parler d'excavation de l'intériorité fondamentale. Ai vu un jour un documentaire. La scène se déroulait à Zeugma en Turquie, le site allait être recouvert par les eaux d'un barrage. Les archéologues se ruaient sur place. On découvrit sous la poussière, après avoir déblayé toute la terre accumulée au fil des ans une première mosaïque, et d'abord des noms : *Pasiphâê*, *Daídalos*, *Ikaros…* Ce n'est qu'après que les images d'une richesse incroyable apparaissaient. Une toile de Twombly, c'est d'abord des noms tirés hors de l'oubli, puis une énergie créatrice à couper le souffle. Le combat d'Eros contre Thanatos et de Thanatos contre Eros.

Les toiles de Twombly vibrent de l'homme à venir. Et je crois que c'est cela le sens de la culture : nous rendre sensibles à ce qui veut vivre en nous et nous donner les moyens de le mettre en œuvre.

Photo de Twombly nature morte à la manière de Morandi l'objet comme reflet du sujet, forme chutée, passée, délaissée, trace du sujet…

Camille Laura Villet
Paris, mai 2017