

# à propos d'un baiser sur une toile blanche

corinne rondeau

---

Un baiser sur une toile de Cy Twombly a suffi pour montrer, une fois de plus, le manque d'intérêt d'une société médiatique pour la pensée sur l'art et la création et sa préférence pour le fait et sa publicité. En bref, l'hystérie et la perversion des actes et des discours qui échangent l'information pour le spectacle, ce qui pose à l'évidence le problème de l'échange ! Aussi la question du jugement ou du blâme est-elle obsolète puisque, à l'évidence, c'est la culture et le droit qui s'occupent de l'échange et occupent le terrain de l'art alors que notre projet consiste à ne pas cesser d'être préoccupé par l'espace que nous partageons et dans lequel se trouvent parfois l'art et la création. Partager un espace commun consiste à comprendre comment il s'articule en plusieurs natures d'espaces. Il en va de même pour l'image avec plus de subtilité, avec moins de sémantique. Il y a des images qui se manifestent au visible par le moment introuvable de l'échange. Ces images sont celles de l'art, elles échappent à la suture, à la totalité, au fantasme.

Le fait et sa publicité - le rapt par excellence - montre autre chose : l'écueil du regard sur la création. Ce mot de « regard » n'est pas chose poétique ou métaphysique. Ce n'est pas non plus le contrepoint d'une image à interpréter afin de passer à l'acte motivé par quelque affect. *L'image est faite pour inventer des distances.* L'image n'est donc pas un fantasme, autrement dit la clôture qui protège du réel. Et d'une certaine manière, le baiser qu'une femme a déposé sur une toile est le déni du réel de la création, en l'occurrence celle de Cy Twombly. En effet, le tableau ne faisait pas image et a été pour cela qualifié de rien, de blanc, de monochrome, il n'en est pourtant pas moins peinture. On voit ici combien les qualificatifs sont erronés, ils ne correspondent pas à ce qui se passe sous nos yeux, simplement. Le tableau maculé était d'abord inclus dans la série *Phèdre*, elle-même incluse dans le cycle *Three Dialogues* dans lequel deux autres séries *Republic* et *Symposium* formaient l'ensemble. Une représentation avec les trois mots du cycle faisait office d'accompagnement avant d'entrer dans la salle carrée qui accueillait les tableaux.

L'accrochage dessinait un mouvement rotatif du corps du spectateur pour les regarder en un seul point de vue avec le rythme qu'imposait chaque tableau. Ce qui lui imposait de se tenir à une distance pour les contempler.

Plus encore, le blanc, le rien, ou quelque autre mot qu'on veuille employer, soulèvent une question qui ne relève absolument pas d'une connaissance du rien lui-même mais d'une logique : que voit-on lorsqu'on ne voit rien, mal ou peu ? La question implique une pensée en peinture. Sans doute ne sommes-nous pas tous capables d'habiter cette pensée mais nous sommes tous sensibles à la pensée qui demeure là où on ne voit rien, là où rien ne s'écrit, sans doute parce que quelque chose s'est déjà écrit, a déjà été vu qui a fait l'histoire de la peinture. On pourrait aller jusqu'à dire que Cy Twombly a arrêté son geste au seuil d'une histoire de la peinture où la rhétorique faisait la forme, la figure l'interprétation. Ces tableaux avec peu, avec leurs recouvrements de coulures, leurs griffures qui barrent la signification, avec leurs pleins et

leurs vides... tous ces actes de peinture montrent un arrêt du regard, un retard dans le flux de l'image. En effet, le geste de Cy Twombly est récurrent : c'est une main qui part de la gauche vers la droite, avec l'axe de la vitesse maximale pour le regard : la diagonale qui va de gauche à droite et du bas vers le haut. Même si on est confronté à des zones circulaires, gribuillées, curieusement nuageuses, alors qu'elles sont pivoinées - masses aériées faites du fond de la toile et d'une mine de plomb, ou masses pleines d'un pinceau chargé de couleur sur une autre - ou à un mouvement circulaire répété unique qui rature parfois une forme ou un mot, c'est toujours le repli d'un geste sur lui-même qui attend que quelque chose se passe. Et ce qui passe n'est rien d'autre qu'une limite : faire de la peinture en résistant à la peinture elle-même. Roland Barthes est l'auteur du texte le plus juste jamais écrit sur l'œuvre du peintre américain. Il ouvrirait son commentaire sur le fait d'éprouver la nécessaire déception de l'œuvre lorsqu'on la parcourt, non une déception littérale sur laquelle se fonde toute médiation culturelle : « pour savoir il faut savoir a priori ce que c'est ». La déception est définie comme « décevoir ce dont ça à l'air », voilà le geste. Cette formule exprime combien « décevoir » est avant tout dans le geste. User du verbe souligne qu'il y a une action qui vient défaire la reconnaissance. De fait, peut-on encore faire appel à ce qu'est une forme ? Si oui dans ce qu'elle ouvre d'autre à ce qu'elle est. Ce geste est la condition par laquelle l'artiste déplace la forme et nécessairement le regard. Cela signifie que toute allusion à la forme est elle-même déçue sur le versant du savoir. Mais cela soulève la mise à l'œuvre du langage et donc la création à part entière : résister aux formes communes du langage autrement dit au cliché. Un baiser n'est-il pas le cliché par excellence ? N'est-il pas la forme reconnaissable et de fait la signature de personne ? Une forme qui n'est pas libérée mais soumise aux formes moins du langage que celles de la culture glamour ou simplement du signe qui fait signe sans rien d'autre qu'un de plus parmi tant d'autres.

Le langage de l'art est celui de la métaphore, dans le geste du repli ou du recouvrement, il vient déplier le monde des représentations sans pour autant être une description de la réalité, de la société voire de l'art lui-même dans son orientation relationnelle. Nul critère chez Cy Twombly. Cela entraîne logiquement une difficulté à décrire ce qu'on voit, que le tableau soit « blanc » ou pas. Faire une rature est tout autant une résistance : un arrêt du sens plutôt qu'une linéarité. Suspendre la reconnaissance en ouvrant le tableau et sa représentation à une nouvelle forme de langage. Cela signifie simplement que la peinture n'est pas une transparence signifiante et qu'elle se donne comme un obstacle dont l'absence n'est pas absence d'image ! Bien au contraire, ce tableau - sans doute l'un des plus exceptionnels dans le cycle auquel il appartient - était la peinture elle-même. Qu'est-ce à dire ? Ce tableau ne peut se comprendre qu'à partir de la création de Cy Twombly. Toutes les toiles que nous propose la Collection Lambert des années où l'artiste n'a pas la reconnaissance qu'il a aujourd'hui obtenue, et les 9 tableaux monumentaux spécialement conçus pour l'exposition *Blooming*, témoignent de la résistance du peintre



aux bruits qui entourent l'art, à l'intranquillité de la société marchande, à l'idéalisme de la peinture. En choisissant la couleur, la rature, la salissure, il opte à pour un matérialisme qui ne fait pas cas de la forme bien faite, bien reconnaissable, reproductible à l'envi. Voici une œuvre qui ne se laisse pas interpréter, à peine déchiffrer comme le relève Roland Barthes. Rien n'est venu jusqu'à présent la clôturer. Mais quelle différence entre un baiser et un geste de création ? Si le baiser prend appui sur une forme prédéterminée par une bouche, elle ressemble à la main de ces artistes techniciens qui cherchent à libérer la main par la forme, elle n'est guère qu'une victoire sur une main à l'égard d'une forme de la nature. Et d'une certaine manière, c'est l'art de dessiner une idée par un geste de concurrence entre la nature et la technique. Un bon dessin ne cesse de manifester la perfection de la technique. Mais un geste de création n'implique pas la qualité technique, c'est le geste qui s'oriente, non vers la nature et sa copie littérale, mais vers des processus de langage qui ne font pas l'impasse sur la représentation et ses rapports à la nature. En d'autres termes, la création est la main qui cherche, une main qui ne produit pas, elle est anti-naturaliste. Un peintre n'est jamais naturaliste. « Être peintre, ce n'est pas croquer sur le vif » déclarait Leo Stein à propos de Picasso. La main de Cy Twombly est une main qui cherche. En cherchant, elle supprime les rapports entre les causes et les effets : ce geste se cherche en se faisant, il se repousse à l'infini, il est contraire au fait de trouver en produisant.

Une main qui cherche, comme celle de Cy Twombly, rejette toute pureté. Elle empêche toute qualification de « blanc », de « rien » ou de « monochrome » qui, comme on le voit en côtoyant ses tableaux à la juste distance, sont rarement monochromes et sont donc a fortiori impurs. On se demande alors que signifie ce baiser sur la toile ? Car au-delà de la condamnation pour vandalisme dont la justice se charge, il faut s'interroger sur cette volonté photogénique qu'implique le baiser en soi : la transparence signifiante de la forme, la carence d'opacité qui ne révèle nulle pensée, la surface d'inscription pour faire trace et s'y reconnaître. Mais l'art n'est pas la reconnaissance de soi, ce n'est pas un miroir tendu, ce n'est pas l'expression de la pureté, ni celle de l'amour. La volonté d'un acte pur est soit religieux et conduit à l'ascèse dans le meilleur des cas, soit photogénique et appelle la médiation. Mais la pureté conduit toujours au sacrifice de l'image au sens où elle participe à la fixation de la réalité et non à sa dissolution. « L'image habituelle arrête les formes imageantes » écrit Bachelard. Cela signifie que l'image habituelle interdit la métaphore, éradique les puissances du langage et la transformation de l'image dans l'image par l'image. Si la main de Cy Twombly crée des arrêts en retenant les flux des images et celles de l'histoire de l'art, c'est que le gribouillis se transforme en fleur, en nuage, bref en peinture. Si une toile dans une série montre l'absence de formes soit l'effet d'une présence cachée c'est qu'elle ne vaut que comme absence de reconnaissance. Turner avait montré en son temps que le rien avait une ressemblance avec le chaos parce qu'il utilisait des pigments et des mouvements tourbillonnants qui ne pouvaient opérer que l'écart nécessaire entre le chaos naturel et le chaos en peinture. Mais l'usage du blanc, qui n'est pas celui de la toile mais la confrontation d'un pinceau chargé de peinture blanche sur un support de toile blanche est déjà l'acte d'un recouvrement par un geste qui cherche à saisir picturalement ce que peut être la pureté lorsqu'on en est dénuée et qu'on tente de l'approcher. Il s'agit de faire venir la peinture dans sa puissance de pauvreté coloriste maximale. En cela d'ailleurs, elle se distingue

des monumentales toiles de 2007 où la couleur exprime une autre puissance mais qui ne tient pas moins à distance. Rien à voir avec le plaisir enveloppant des lumières colorées d'un Rothko.

Cette toile de *Phèdre* portait en elle l'absence de la figuration parce qu'elle tenait compte de ce qu'est la peinture lorsqu'on éprouve le « décevoir ce dont ça a l'air » : un arrêt du rythme, une scansion dans une série, la suspension du temps avant que ne recommence à s'élaner d'un trait, d'une touche, d'un fond coloré, le cycle *Three Dialogues*. C'est le temps du tableau qui a neutralisé la signification en tant que telle, c'est le temps où l'image a cessé de parler parce qu'elle a atteint le silence. Ce silence qui est aussi le moment où il faut attendre que les choses commencent - l'instant le plus difficile - en d'autres termes ce tableau était un morceau de temps en suspension pour le repos du regard et sans doute la pureté de l'amour n'a rien à voir avec l'image mais avec son absence. L'absence signifie prendre la mesure du temps. Là où toute communication s'était arrêtée, où tout message était devenu impossible, un baiser incongru est venu briser le silence, la plénitude de la peinture, en y posant un signe reconnaissable. En faisant acte d'inscription le tableau a été pris pour une feuille blanche mise à disposition de n'importe quel geste. Ce baiser est un « n'importe quel geste » car il dénie une peinture qui fait œuvre de silence, qui est rythme et scansion. Car il faut comprendre que toute œuvre n'est pas qu'un temps pour voir, elle peut être aussi un temps qui nous est donné. Un seul baiser a suffi à projeter sur la toile toute la fureur du monde extérieur, ses bruits infernaux, ses communications inassouvies : « toute honte a été bue ».

Cette phrase de Serge Daney évoque la démocratisation, la consommation culturelle, son lot de choses « valables » contre le moment introuvable de l'échange.

« Publicité au sens de " devenir public " de toute chose, y compris de celles qui, auparavant, étaient considérées privées, soit parce qu'elles ne faisait pas image, soit parce que cette image restait sacrée ou taboue. La publicité travaille donc à l'homogénéisation du monde, à l'internement des différences (qui n'excitent plus que les pervers), à l'intériorisation du sacré devenu une " gestion " personnelle de l'altérité chez soi et de la ressemblance chez l'autre. » Un baiser sur une toile de Cy Twombly est exactement l'expression de cette publicité dont parlait déjà le critique de cinéma et de télévision en 1993. Cette publicité est passée du côté de la société et de ses acteurs communs. Elle est sortie des médias soutenus par des années de démocratisation culturelle, et non de politique et d'instruction, qui a force de faire la leçon à « ceux qui ne savent pas » à exposer la société entière au désengagement de la raison qui ne connaît que le principe de l'égalité des différences : « toutes les intelligences sont égales ». Pour comprendre cette égalité, il ne s'agit pas de condamner, il s'agit de comprendre comment de tels gestes sont l'expression d'un mépris que celui même qui les commet ignore, quand d'autres sont des actes de création. Car au demeurant on comprend aussi peu la création Cy Twombly que l'acte homogénéisant du baiser qui a été déposé dessus.

Cy Twombly a gardé le silence. À l'inverse ce baiser est devenu un évènement faisant disparaître le tableau une deuxième fois. Dans le même temps, des discours inouïs ont soutenu un acte engendrant une défense perverse : pour faire d'un baiser une œuvre, il fallait élever l'inconnue au statut d'artiste. Mais cette perversion n'a-t-elle pas éludé l'absence de cette question simple mais essentielle : qui est artiste ?