



C A P T U R E S

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire
revue interdisciplinaire

REVUE À COMITÉ DE PAIRS DU CENTRE FIGURA.
POUR LA VERSION WEB ENRICHIE, CLIQUEZ [ICL](#).

Volume 9 Numéro 1

Article

Dossier : Esthétiques du ratage

Esthétique du brouillon et des compositions déjetées

L'élégance-crasse de Cy Twombly par Roland Barthes

Maud Hagelstein

Aires de recherche : Archéologie du contemporain, Imaginaire de la création

Contexte géographique : États-Unis, France

Période historique : XXe siècle

Champs disciplinaires : arts visuels

Courants artistiques : expressionnisme abstrait, postmodernisme

Pour citer :

HAGELSTEIN, Maud. 2024. « Esthétique du brouillon et des compositions déjetées. L'élégance-crasse de Cy Twombly par Roland Barthes », *Captures*, vol. 9, no 1 (mai), dossier « Esthétiques du ratage ». En ligne : revuecaptures.org/node/7503/

L I C E N C E C R E A T I V E
C O M M O N S
A T T R I B U T I O N - P A S
D ' U T I L I S A T I O N
C O M M E R C I A L E - P A S
D E M O D I F I C A T I O N
C C B Y - N C - N D
I S S N : 2 3 7 1 - 1 9 3 0

Date de consultation : 01/08/2024

Esthétique du brouillon et des compositions déjetées

L'élégance-crasse de Cy Twombly par Roland Barthes

Maud Hagelstein

Résumé :

Cy Twombly a mis en œuvre une esthétique du brouillon éblouissante, réalisant des dessins hors genre qui supposaient d'abandonner les conventions, de libérer l'usage des couleurs et de se débarrasser des couches d'habitudes durcies par l'apprentissage, pour retrouver une énergie du gribouillage proche de (mais non réductible à) celle des enfants. Revenant sur la lecture qu'en propose Roland Barthes, on pense ici le caractère brouillon de ces œuvres comme production aboutie, assumant absolument la rature ou l'hésitation.

Cy Twombly developed a dazzling aesthetic of the rough draft, producing drawings that were out of the ordinary, which meant abandoning conventions, liberating the use of colour and shedding the layers of habit hardened by learning, in order to rediscover an energy of scribbling close to (but not reducible to) that of children. Following the ideas of Roland Barthes, we consider here the rough-hewn nature of these works as a finished production that absolutely embraces erasure or hesitation.

1.

Comment décrire le pouvoir d'attraction visuel d'une œuvre aussi déjetée — ou débraillée — que celle du peintre américain Cy Twombly? Quelles raisons esthétiques pourraient expliquer notre attachement à des dessins ou des toiles dont la facture paraît — au premier regard, mais au dernier encore — si sale, désordonnée et confuse? Car on peut à l'évidence être attiré par cette dégaine brouillonne. Peut-être nous transforme-t-elle en voyeurs : on aurait alors le sentiment de pénétrer dans l'intimité du peintre, de découvrir des opérations graphiques censées rester confidentielles, de saisir une forme d'heuristique intime à laquelle on aurait accès malgré les conventions, qui incitent plutôt à être exigeant sur les finitions, à neutraliser la phase d'exercice et à annuler les traces du labeur. Ces esquisses semblent préliminaires et nous donnent l'impression d'assister à un véritable *événement* artistique, à l'émergence d'une nouveauté. Certains avoueront dans le même esprit préférer les ébauches aux produits finis, les tâtonnements aux certitudes. Mais pourquoi? Que cherche-t-on dans ces salissures? Comment comprendre cette attirance?

2.

Prenons le problème un peu en amont. Dès la Renaissance italienne, au moment où s'ébauche une théorie de l'art qui voit — d'un mouvement progressif — se délimiter le champ des artefacts artistiques et s'instituer la figure de l'artiste, une terminologie du défaut d'art se met parallèlement en place. Le périmètre des productions

de l'art se dessine sans surprise sur le dos des erreurs susceptibles d'affecter la qualité des œuvres :

La naissante théorie artistique élabore tout un vocabulaire de la maladresse qui caractérise le dessin échappant aux règles de l'art en termes de souillure — *sconciatura* (gâchis), *macchia* (tache), *imbrattatura* et *impiastro* (barbouillage) —, de gaucherie — *gofferia* (balourdise), *figura senza disegno* (figure sans dessin) — ou encore d'enfantillage — *fantoccio* (fantoche, bonhomme). (Alberti et Bodart, 2022a: 21)

À la catégorie émergente d'« art » s'accole donc aussitôt une série d'incorrections : désordre, maladresse, ou confusion peuvent agresser l'œil. Les mauvais dessins existent et servent de repoussoirs; les graffiti se présentent comme incivilités et agressions des surfaces qui accueillent leurs tracés sauvages. Si l'on qualifie volontiers d'« enfantillages » les fautes de l'art, la mythologie de l'artiste s'appuie pourtant sans complexe sur la figure de l'enfant, ou plus exactement de l'enfant précoce, comme le montrent les fables racontées par Vasari dans ses *Vies* (1550). La « formule biographique » généralement retenue par l'artiste toscan se décline en deux versions, celle de l'enfant de la campagne qu'un maître aura surpris dessinant avec des moyens de fortune sur des surfaces peu nobles, ou celle de l'enfant éduqué qui s'ennuie à l'école et couvre ses manuels de gribouillages, avant d'être mis par ses maîtres sur la voie de l'art. Dans un cas comme dans l'autre, le talent est pressant, et perce dès l'enfance (Alberti et Bodart, 2022b: 261). Aussi réfléchit-on, dès la période renaissance, à la puissance créative non négligeable de ces « défauts » d'art (potentiellement inscrits en continuité avec les pratiques plus légitimes), défauts qui prennent alors d'emblée un statut ambigu :

La tache se trouve à l'interface entre l'informe souillure qui détériore et la marque indéterminée qui génère des formes. Léonard de Vinci invoque d'ailleurs les griffonnements grossièrement raturés des pages de brouillon des écrivains comme modèle de ce qu'il appelle « compositions incultes » (*componimenti inculti*), à savoir ces enchevêtrements de lignes qui, de la confusion gestuelle, font surgir la figure. Cette puissance latente du gribouillage, inavouée dans le discours sur l'art, est mise en œuvre dans l'espace de l'atelier, là où, à l'abri du regard extérieur, l'artiste peut donner libre cours aux expériences de la ligne, se ressourcer dans les divertissements graphiques et jouer à subvertir les normes. (Alberti et Bodart, 2022a: 22)

Une certaine positivité du dessin non maîtrisé se manifeste dès cette époque dans les pratiques d'atelier, même si elle transparaît plus sourdement dans les textes théoriques. Et l'on s'en apercevra aujourd'hui encore : cette positivité travaille communément nos représentations, par-dessous la normativité qui structure la conception classique de la belle œuvre. Si l'on pense aux pratiques artistiques, on entrevoit sans mal les valeurs positives associées au dessin brouillon ou relâché : l'artiste profite à bon droit de moments d'errance, assumant le côté reposant ou régressif du changement de registre; formé à la maîtrise, il s'engage dans un

travail de désapprentissage, cherchant à se délier ou à décoïncider de lui-même; ces pratiques d'indiscipline sont divertissantes et gratuites; l'exercice kinétique en lui-même peut opérer comme exutoire et permettre de lâcher prise; le dessin désordonné correspond possiblement à une séquence de gestation; il installe le nécessaire désœuvrement précédant l'inspiration, et puise dans les ressources de la contingence. Mais si l'on imagine sans difficulté la nécessité ou la fécondité de ces formes de relâchement chez l'artiste, comment comprendre le plaisir qu'y trouve à son tour le spectateur, plaisir sur lequel Twombly semble miser, en soutenant pour elle-même et radicalement cette voie expressive brouillonne?

3.

Automne 2016. Dans l'exposition rétrospective consacrée à Cy Twombly au Centre Pompidou¹, accrochés dans une salle un peu en retrait de la scénographie générale, on pouvait découvrir sept dessins à la cire et mine de plomb sur papier quadrillé². Datée de l'été 1957, la série était escortée d'un portrait photographique de Betty Stokes, épouse Di Robilant, réalisé par Twombly. Cet été-là, l'artiste passe une partie de son temps en Italie, à Grottaferrata, chez son amie, mariée à un aristocrate vénitien (Alvise Di Robilant). Le couple vient d'avoir un premier enfant. Au cours de ce séjour estival, Twombly réalise huit dessins, offerts à ses hôtes (l'un d'eux sera extrait de la série et probablement égaré). Ces dessins de format modeste (21,6 x 29,9 cm) ont une puissance graphique évidente : nerveux comme des gribouillis d'enfant, hauts en couleur (le rose, le rouge et l'ocre dominant), ils augmentent progressivement en intensité, l'occupation de la page oscillant entre réserve et saturation, sur plusieurs modes. Avec son sens du brouillon très maîtrisé et « proprement » éblouissant, Twombly propose ici des dessins hors genre : ni dessins d'enfant (ils revendiquent manifestement une intention artistique), ni dessins d'adulte acculturé (ils sont comme libérés du sens de l'ordre qui contraint généralement nos traits), ni dessins d'adulte copiant seulement l'enfant (ils portent une émotion non feinte — dans ce registre, on y reviendra, l'imitation est pratiquement frappée d'impossibilité). Devant ces sept morceaux de papier accrochés dans l'exposition, on mesure l'effort intense requis — contre toute apparence, dirait-on — par ce type de dessin. Abandonner les conventions, déjouer les automatismes, libérer l'usage des couleurs, se débarrasser des couches d'habitudes durcies par l'apprentissage, retrouver une énergie proche de celle des enfants, lui faire une place, la maintenir, l'assumer, l'augmenter : ces opérations sont évidemment artistiques et réclament un vrai travail. D'autres dessins s'inscrivent dans ce registre, comme ceux de 1954 réalisés à Augusta en Géorgie, ou la série plus récente intitulée *Coronation of Sesostris* (2000), parmi tant d'exemples.

4.

A priori, l'association au gribouillage enfantin n'est pas exactement à la faveur de l'artiste, et indique une forme de débordement, de manque de contrôle ou de lacune dans la coordination de l'œil et du geste :

Les manuels de psychologie attribuent encore le gribouillage au développement mental prétendument inférieur des enfants, à leur manque de concentration et à leur tendance à la rêverie, ainsi qu'à une mauvaise coordination entre l'œil et la main qui fait que leurs lignes errent de façon incontrôlée au lieu de respecter les limites prescrites. (Ingold, 2022: 111)

En même temps, la dévaluation opère sur deux plans. L'œuvre est dévaluée si on l'associe à une production d'enfant, d'une part, mais certains se surprennent à considérer d'autre part que l'enfant serait néanmoins *capable* d'en faire autant, comme le suppose une affirmation appartenant sans doute au panthéon des idées les plus vite énoncées au sujet de l'art contemporain : « Un enfant de cinq ans pourrait le faire » (ce qui est — inutile de le rappeler — une manière faussement positive de considérer les productions des enfants)³. Au final, le mépris est à double tranchant.

5.

De nombreux observateurs ont cherché à décrire chez Twombly cette sorte de «*réconciliation*» picturale de l'adulte avec la vitalité ou la liberté enfantine (on peut penser par exemple aux dessins réalisés en 1958 en Géorgie ou à Rome), tout en marquant — bien entendu — la non-coïncidence de ses œuvres avec les productions des enfants. Malgré sa sensibilité aux compositions gauches, sales, «*tripotées*», «*déjetées*» de l'artiste américain, Roland Barthes percevait dans la peinture de Twombly une « *paresse* » (et donc une « *élégance extrême* ») sans commune mesure avec le caractère appliqué (tirant la langue) et appuyé du dessin d'enfant, tout en disant — on reviendra à cette précaution —, que la paresse n'est pas un *état* du peintre, ou un *éthos* du peintre, mais un *effet* de sa peinture, résultat d'une pratique qui suppose bien peu de paresse en réalité (Barthes, 2016 [1979]: 41). Pour distinguer leurs productions, d'autres commentateurs ont pu invoquer l'intention artistique non-manifeste ou moins construite chez l'enfant que chez l'artiste. Dans son texte sur « *Le corps parlant de Cy Twombly* », Richard Leeman rappelle que Twombly lui-même avait apporté une réponse à ce problème, indiquant que « *sa ligne est enfantine (childlike), mais pas puérile (childish)* ». L'artiste disait encore à ce propos : « *C'est très difficile à imiter : pour avoir cette qualité, il faut se projeter soi-même dans la ligne de l'enfant, cela doit se ressentir.* » (2016: 127)

6.

Barthes repère dans l'« *écriture de peintre* » de Twombly quelque chose de « *gauche* » qu'il tente avec ses moyens propres de décrire (2016 [1979]: 14). L'expression « *écriture de peintre* » veut à la fois signifier ici que Twombly écrit effectivement et au sens premier dans ses tableaux, comme dans *Quattro Stagioni. Estate* (1993-1995), mais aussi plus généralement qu'il cherche un tracé particulier, une manière de tracer — quel que soit le matériau (encre, huile, crayon, pastel) — qui soit singulière. Cet aspect gauche ou « *gaucher* » redonne à la main, à la touche, au geste concret de manipuler, un rôle central que le « *tout à la*

vision » aurait tendance sinon à effacer ou à annuler. Autrement dit, la gaucherie « exulte » et rend manifeste un lien concret à la matière que Twombly choisit de ne pas effacer (comme on effacerait l'effort à l'issue du travail — ce qui est, de manière générale en art, une forme d'élégance)⁴. Si l'on pense au gaucher graphique, on a tendance à reconnaître en lui le tourment « laborieux » : les enfants gauchers salissent parce qu'ils repassent inévitablement sur l'encre à peine déposée sur la feuille, doivent se contorsionner, trouver leur geste propre, quand les autres enfants ne font qu'appliquer un geste appris. Mais ce caractère laborieux est retourné dans l'œuvre de Twombly, le travail de la main est chez lui l'objet direct de la recherche, et défait anticipativement la toute-puissance de l'œil qui maîtrise.

Cette histoire étymologique nous dit assez qu'en produisant une écriture qui semble *gauche* (ou gauchère), TW dérange la morale du corps : morale des plus archaïques, puisqu'elle assimile l'« anomalie » à une déficience, et la déficience à une faute. Que ses graphismes, ses compositions soient comme « gauches », cela renvoie TW au cercle des exclus, des marginaux — où il se retrouve, bien entendu, avec les enfants, les infirmes : le « gauche » (ou le « gaucher ») est une sorte d'aveugle : il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes; sa main seule le guide, le désir de sa main, non son aptitude instrumentale; l'œil, c'est la raison, l'évidence, l'empirisme, la vraisemblance, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter, et comme art exclusif de la vision, toute notre peinture passée s'est trouvée assujettie à une rationalité répressive. D'une certaine façon, TW libère la peinture de la vision; car le « gauche » (le « gaucher ») défait le lien de la main et de l'œil : il dessine sans lumière (ainsi faisait TW, à l'armée). (Barthes, 2016 [1979]: 45-46)

7.

Au printemps 1981, à l'Université Paris-Vincennes, le philosophe Gilles Deleuze donne une série de cours sur la peinture dans lesquels il thématise les liens compliqués de l'œil et de la main dans la peinture moderne, insistant sur la variabilité possible des rapports œil-main, la main indocile s'émancipant parfois heureusement (chez Cézanne, singulièrement) de ce que l'œil lui recommande — car « s'il n'y a pas dans un tableau une rébellion de la main par rapport à l'œil », le tableau ne sera pas réussi, ou seulement attendu, pétri de clichés (Deleuze, 2023: 104)⁵. Deleuze parle, à propos de cette rébellion, d'une main « déchainée », libérée de « sa subordination aux données visuelles » (100). Dans les développements des leçons sur la peinture, relayés la même année dans l'ouvrage *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2002 [1981]), Deleuze appelle cet affranchissement à l'égard de la fonction représentative (qui peut aller jusqu'à une insoumission radicale) la « catastrophe » de la peinture. La catastrophe correspond au moment où la matière échappe aux exigences de la représentation, met en déroute la fonction représentative et se laisse voir pour elle-même (y compris d'ailleurs dans un art dit « figuratif », puisqu'aux yeux de Deleuze, « défaire la ressemblance a toujours appartenu à l'acte de peindre », et qu'en ce sens « il n'y a jamais eu de peinture figurative » [2023: 110]). Les

grands peintres (Turner, Cézanne, Bacon) auraient un rapport très particulier avec la « catastrophe », l'événement fulgurant qui déchire le tissu des évidences et des réflexes picturaux (peut-être trouve-t-on un écho dans ce que Barthes appelle de son côté « secousse » [2016 [1979]: 27]). De la même façon, la couleur « monte » réellement dans une toile et trouve sa pleine puissance quand elle s'affranchit de la fonction représentative. Pour autant, prévient Deleuze, la catastrophe ne peut pas prendre toute la place, au risque de ravager la composition, de brouiller les nuances, et de faire sombrer l'œuvre dans une « grisaille » où manquerait toute espèce de « nécessité ». Voilà ce qui pourrait alors être considéré comme *ratage* : « Vous savez, l'ennemi de toutes les formes d'expression, c'est la gratuité. Ce n'est jamais le faux. On ne se trompe jamais. » (Deleuze, 2023: 113-114)

8.

Selon l'analyse de Barthes, Twombly travaille lui aussi la matière pour la faire apparaître, non pas au service d'un sens plus haut ou plus noble qu'elle, mais performant en première personne et se présentant pour elle-même, en son « essence » (son essence n'étant pas — comme on le croirait à suivre une ontologie classique de la peinture — de se dépasser, de s'annuler ou de se faire oublier comme matériau). Barthes parle d'« essence » et de « vérité » (des termes assez peu usités dans le champ esthétique actuel) dans une acception spécifique assumée, dont la vocation n'est pas de figer la représentation, bien au contraire. Quelle serait l'essence de la matière? La matière, il faut la « laisser trainer » sur la toile, lui laisser le temps de s'affranchir de sa fonctionnalité (sa fonction supposée étant de rendre des services à la représentation), de rester *là*, de produire ses effets de présence propres, un peu pour rien, pour rien d'autre qu'elle-même.

Le pouvoir démiurgique du peintre est qu'il fait exister le matériau comme matière; même si du sens surgit de la toile, le crayon et la couleur restent des « choses », des substances entêtées, dont rien (aucun sens postérieur) ne peut défaire l'obstination à « être-là ». L'art de Twombly consiste à faire voir les choses : non celles qu'il représente (c'est un autre problème), mais celles qu'il manipule : ce peu de crayon, ce papier quadrillé, cette parcelle de rose, cette tâche brune. Cet art possède son secret, qui est, en général, non d'étaler la substance (charbon, encre, huile), mais de *la laisser trainer*. [...] [C]'est en retenant la pression de la matière, en la laissant se poser comme nonchalamment de façon que son grain se disperse un peu, que la matière va montrer son essence, nous donner la certitude de son nom : *c'est du crayon*. (Barthes, 2016 [1979]: 10-11)

9.

Pour devenir matière, et événement de matière, l'art de Twombly recourt à plusieurs opérations graphiques ou plastiques. Barthes en repère trois : la griffure (comme si l'artiste « tripotait » le tracé) (12), la tache, et la salissure. Que dire à propos de la salissure? Qui ne la stigmatiserait pas aussitôt comme défaut? Sans doute

est-elle susceptible de produire des effets de soulagement, à la fois sur les plans plastique et existentiel, comme si le monde se détendait de ses exigences, devenait un terrain où il est possible de rater, de souiller, de ne pas être impeccable. Cette impression de soulagement et d'autorisation tient probablement au fait que Twombly « rate » et salit volontairement, de manière inimitable. Sa maladresse est feinte; sa gaucherie est fabriquée. Mais comment faire pour autant et avec exactitude le partage entre la maîtrise intentionnelle de la gaucherie, et la gaucherie plus accidentelle? D'abord, on n'en sait rien. Ensuite, et à ce titre une conception trop étroite de la vérité pose problème, on ne peut pas distribuer les tentatives graphiques en fonction de leur authenticité ou de leur fausseté supposée — toutes sortes de « fictions » peuvent être urgentes, incarnées, importantes et toutes formes apparentes d'« authenticité » peuvent être des filouteries.

La *salissure* : j'appelle ainsi les traînées, de couleur ou de crayon, souvent même de matière indéfinissable, dont Twombly semble recouvrir d'autres traits, comme s'il voulait les effacer, sans le vouloir vraiment, puisque ces traits restent un peu visibles sous la couche qui les enveloppe; c'est une dialectique subtile : l'artiste feint d'avoir « raté » quelque morceau de sa toile et de vouloir l'effacer; mais ce gommage, il le rate à son tour; et ces deux ratages superposés produisent une sorte de palimpseste : donnent à la toile la profondeur d'un ciel où les nuages légers passent les uns devant les autres sans s'annuler (*View, School of Athens*). (Barthes, 2016 [1979]: 13)

Les gestes « qui ont pour but d'installer la matière comme un fait », Deleuze dirait les gestes opératoires de la catastrophe, ont toujours selon Barthes un rapport avec la salissure. Cette hypothèse campe un paradoxe : la « vérité des choses », l'essence ou la « pureté » du fait artistique se définissent mieux dans le déchet, l'usure, la salissure et l'abandon que dans la propreté. La « vérité du rouge » se laisse apercevoir dans l'impureté de la représentation, la « traînée », dans « la tenue relâchée d'un trait » (13). Malgré toutes leurs irrégularités, les productions de Twombly sont indéniablement liées à une recherche de vérité. Et peut-être pourrait-on supposer que cette *vérité-là*, la vérité du travail concret du matériau qui se laisse apercevoir, de la matière qui « traîne » suffisamment dans l'œuvre pour qu'on puisse la distinguer, cette vérité est captivante et contre-intuitive, précisément dans sa concurrence avec la « vérité » de l'art qui se fait sans effort. Puisque chez Twombly, l'effort n'est pas gommé, et l'on aperçoit la concentration, la gaucherie, le geste, le jet, la salissure, etc.

10.

Quel serait le sens des maladresses ou des impuretés qui intègrent les toiles de Twombly, en particulier par la voie d'éléments graphiques, toujours un peu irréguliers, comme le sont les premiers tracés d'un écolier qui apprend à écrire, traversés par des tentatives d'effacement et autres repentirs⁶? Une autre hypothèse à considérer serait de prendre ce graphisme inégal et bégayant, brouillon, celui qui hante par exemple la série

Coronation of Sesostris (2000), comme une machine à faire surgir l'heureux accident.

Tyché, en grec, c'est l'événement en ce qu'il survient par hasard. Les toiles de Twombly semblent toujours comporter une certaine force de hasard, une Bonne Chance. Peu importe que l'œuvre soit, en fait, le résultat d'un calcul minutieux. Ce qui compte, c'est l'effet de hasard, ou, pour le dire plus subtilement (car l'art de Twombly n'est pas aléatoire) : d'*inspiration*, cette force créative qui est comme le bonheur du hasard. [...] [D]'abord l'impression de « jeté » : le matériau semble jeté à travers la toile, et *jeter* est un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale : en jetant, je sais ce que je fais, mais je ne sais pas ce que je produis. (Barthes, 2016 [1979]: 16)

Ce dernier passage permet de comprendre le lien étrange entre intention et hasard, soulevé une première fois plus haut, mais finalement irrésoluble : il indique surtout notre impossibilité à sortir de l'ambiguïté s'agissant de l'intention, et notre difficulté à modéliser des systèmes plus fins qui ne refuseraient des formes d'intention complexes ni aux enfants, ni aux artistes porteurs de handicap mental, ni aux artistes dits « légitimes⁷ ». Ces irrégularités, ces contingences, ces surprises qui se glissent dans le dessin, et qui prennent « l'apparence d'une incongruité, d'une dérision, d'une déflation », même en étant délibérées (mais ce n'est pas notre problème, on ne peut décidément pas faire la police des intentions en art), ont pour effet de casser le caractère « réservé », « noble » ou, comme le dit encore Barthes, « solennel » de l'œuvre (25).

11.

Le brouillon et l'impression de ratage qu'il génère tiennent aussi à la possibilité de rupture avec l'usage attendu. Reprenons l'exemple fameux donné par Barthes du pantalon jeté au sol :

TW dit à sa manière que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un usage, mais seulement un geste, le geste qui la produit *en la laissant trainer* : un brouillis, presque une salissure, une négligence. Réfléchissons par comparaison. Qu'est-ce que l'essence d'un pantalon (s'il en a une)? Certainement pas cet objet apprêté et rectiligne que l'on trouve sur les cintres des grands magasins; plutôt cette boule d'étoffe chue par terre, négligemment, de la main d'un adolescent, quand il se déshabille, exténué, paresseux, indifférent. L'essence d'un objet a quelque rapport avec son déchet : non pas forcément ce qui reste après qu'on en a usé, mais ce qui est *jeté* hors de l'usage. Ainsi des écritures de TW. Ce sont les bribes d'une paresse, donc d'une élégance extrême; comme si, de l'écriture, acte érotique fort, il restait la fatigue amoureuse : ce vêtement tombé dans un coin de la feuille. (Barthes, 2016 [1979]: 39)

Les éléments d'écriture dans la toile (mais aussi bien les coulures de peinture⁸, les gommages ou les amas désordonnés de pâte) paraissent se caractériser par leur maladresse rigoureuse, ou par l'absence radicale d'application, et contribuent à jeter la matière hors de son usage. Ce geste permet finalement de tordre

l'intention de l'intérieur, de l'infléchir, de la contrer pour qu'elle ne réussisse pas à produire les effets escomptés⁹. Or pour rater véritablement, ne faut-il pas qu'un but fixé au départ n'ait pas été atteint (comment rater sinon)? « Dans les sinuosités improvisées et imprévisibles du geste, le dessin ignore sa propre direction. Il n'anticipe rien, il ne se projette pas en avant, mais fait remonter à la surface des signes latents dans un croisement complexe d'automatismes et de réminiscences hasardeuses. » (Michaud, 2022: 250) Y a-t-il un raté possible des tracés sans orientation, ceux qui ignorent leur « propre direction »? Serait raté alors non pas le but, qui n'est pas défini, mais l'expressivité ou l'intensité du dessin lui-même? Peut-on repérer des degrés de qualité relatifs dans cette esthétique du brouillon?

12.

Une manière de répondre pourrait passer par le problème de l'imitation. Ces peintures pleines de ratages organisés sont impossibles à imiter (comme le sont tout aussi bien les gribouillis d'enfants). Peut-être imite-t-on d'ailleurs plus facilement les prouesses techniques, les endroits où s'impose la maîtrise — en particulier quand le travail de l'œil et de la main est ajusté, et que la main se laisse docilement guider¹⁰. La maladresse est plus inimitable, surtout si elle est engagée par l'artiste dans un « processus de désapprentissage » ou de « régression contrôlée » (Alberti et Bodart, 2022a: 19). En même temps, les analyses de Barthes mettent le doigt sur le réflexe d'imitation qui innerve virtuellement toute expérience esthétique, même en dehors des tentatives effectives d'imitation. Ce réflexe peut ne pas se concrétiser, mais il insiste en nous, opère comme un désir de suivre les lignes, de les enregistrer avec le corps, de se laisser entraîner et d'imaginer les reconduire, ou les poursuivre. Ce phénomène renvoie à la partie la plus tactile et gestuelle de l'expérience esthétique; l'observation des touches, des frottés, des grattures, des gommages, résonne virtuellement dans nos propres mains. Autrement dit, l'une des manières d'expliquer les effets de ces toiles sur nous reviendrait à les penser au départ d'un réflexe commun chez la spectatrice ou le spectateur, le réflexe (le désir) de « faire pareil », une sorte d'attirance gestuelle (Barthes, 2016 [1979]: 33).

La « simplicité » de Twombly (ce que j'ai analysé sous le nom de « Rare » ou de « Maladroit ») appelle, attire le spectateur : il veut rejoindre la toile, non pour la consommer esthétiquement, mais pour la produire à son tour (la « re-produire »), s'essayer à une facture dont la nudité et la gaucherie lui procurent une incroyable (et bien fausse) illusion de facilité. (31)

Cette apparence de facilité, ou de labeur matériel qui assumerait ses opérations successives et ses repentirs, cette allure de choses jetées, cette sorte d'autorisation plastique entraînée par un langage des formes qui ne semble pas à première vue hors de portée, risque de nous captiver, de nous embarquer, et *tout aussitôt*, de nous repousser probablement, car il s'agit bien d'une illusion.

13.

Si l'on tentait d'imiter vraiment, on serait saisi par une « intelligence » du trait, inaccessible, qui conditionne précisément l'intensité et la qualité du dessin :

Dans *Panorama* (1955), tout l'espace crépite à la façon d'un écran télévisuel avant qu'aucune image ne s'y dépose; or je ne saurais pas obtenir l'irrégularité de la répartition graphique; car si je m'appliquais à faire désordonné, je ne produirais qu'un désordre *bête*. Et de là je comprends que l'art de Twombly est une incessante victoire sur la bêtise des traits : faire un trait *intelligent*, c'est là l'ultime différence du peintre. Et dans bien d'autres toiles, ce que je raterais obstinément, c'est la dispersion, le « jeté », le décentrement des marques : aucun trait ne semble doué d'une direction intentionnelle, et cependant tout l'ensemble est mystérieusement dirigé. (Barthes, 2016 [1979]: 34-35)

Pour ne pas rater ces ratages provoqués par l'artiste, encore faudrait-il avoir la capacité de refuser les facilités, de rejeter ce qui s'impose trop spontanément et de se dégager des habitudes. En ce sens, le trait intelligent est toujours gauche; il se précipite hors de la maîtrise, des platitudes et du conformisme. L'artiste cherche bien à produire un effet, mais en même temps ne le veut pas, car il voit un avantage plus grand à produire « des effets retournés, renversés, échappés, qui reviennent sur lui et provoquent dès lors des modifications, des déviations, des allègements de la trace » (41). Comment finalement, s'interroge Barthes, produire un trait « qui ne soit pas bête »? « Il ne suffit pas de l'onduler un peu pour le rendre vivant : il faut — on l'a dit — le *gauchir* : il y a toujours un peu de gaucherie dans l'intelligence » (61). Dans la « dysgraphie » de Twombly s'observe alors une certaine « paresse », mais tactique : « elle lui permet d'éviter la platitude des codes graphiques, sans se prêter au conformisme des destructions : elle est, dans tous les sens du mot, un *tact* » (61). Une réussite, donc.

1. Cy Twombly, commissariat de Jonas Storsve, Centre Pompidou, du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017.

2. J'ai consacré à cette exposition un bref texte critique publié dans la revue d'art contemporain *Fluxnews*, dont je me permets ici de reprendre quelques développements (Hagelstein, 2017).

3. À l'époque de cette exposition, mon fils avait presque 5 ans. Il était un dessinateur frénétique, même si la frustration de ne pas y parvenir avec suffisamment de maîtrise le faisait parfois entrer dans des crises de découragement difficiles à endiguer. Il envoyait mes dessins d'adulte, pourtant ridicules — je suis une sorte d'analphabète du dessin. Il m'a fait réaliser que j'avais un dessin sans intelligence, que je reportais docilement sur le papier les conventions depuis longtemps intégrées : un rond pour le soleil, avec des rayons autour, des V pour les oiseaux, deux droites pour faire un tronc, une ligne rebondissante pour le feuillage, la même que pour les nuages dans le ciel, ceux-là toujours en bleu, etc. J'étais désolée de voir qu'il imitait de mieux en mieux cette version pauvre et conventionnelle du dessin, alors qu'autre chose m'attirait vraiment dans ses expériences : son sens incertain des formes, l'asymétrie générale de ses propositions, leur désordre réconfortant, le côté déséquilibré de ses personnages, leurs bras très longs, les perspectives inédites, l'hésitation des lignes, son sens de l'espace, du remplissement non-homogène, les cheveux dressés tout droits sur les crânes, les doigts écartés, etc. J'aimais en particulier la « liberté » inimitable avec laquelle il posait les couleurs. J'aurais eu beau essayer de dessiner comme un enfant de 5 ans, j'étais handicapée par des réflexes persistants et une normativité rigide (notamment sur le plan des associations chromatiques).

4. Dans un texte intitulé « Dieu ne finit pas », l'écrivain contemporain Pierre Michon présente en ce sens le peintre de génie comme un « galérien » qui feinte l'aisance après-coup, cherchant à alléger le travail, dans une forme de modestie ou de désinvolture truquée, comme si tout lui était venu sans fatigue : « Non, ce qui est sérieux, ce qu'est peindre, c'est travailler comme sur la mer un galérien rame, dans la fureur, dans l'impuissance : et quand le travail est fini, que le baigne s'ouvre un instant, que la toile est

accrochée, dire à tous, princes qui le croient, peuple qui le croit, peintres qui ne le croient pas, que cela vous est venu d'un coup, contre votre volonté et miraculeusement en accord avec elle, sans fatigue presque comme un printemps qui vous pousserait au bout des pinceaux, que quelque chose s'est emparé de votre main et l'a portée comme des putti d'un seul doigt tiennent un char, quelque chose qui est Tiepolo revenu, toute la *pittura* en vous infuse, l'observation de la nature tant aimée (entendez-vous alors, Madame, ces grands rires silencieux dans la tête des peintres?), l'art enfin, ailé comme un ange et facile comme une maja. Autant imaginer un forçat sur le pont de sa galère, un boulet à chaque pied, les mains mortes, déclamant que la mer a gentiment bougé sa rame, a purgé pour lui sa peine, l'a bercé — et pourquoi pas, qu'elle est née de sa rame? » (1990: 30)

5. Tous les cours, qui étaient accessibles en ligne viennent d'être édités par David Lapoujade chez Minuit (2023).
6. Les éléments graphiques des peintures ou dessins de Twombly gagneraient à être pensés au départ de la catégorie d'« écrit brut », catégorie décidément fragile sur le plan conceptuel puisqu'à l'évidence Twombly n'aurait pas été reçu par Dubuffet au rang des artistes bruts. On peut se référer sur cette question à l'ouvrage de Michel Thévoz, *Les écrits bruts. Le langage de la rupture* (2021 [1979]) (j'y consacre quelques analyses dans les carnets « Essais et réflexion » du musée Trinquart). Certaines œuvres très suggestives ont aussi été intégrées à l'exposition *Gribouillage* par les commissaires, comme les œuvres de Pierrette Bloch ou les *Écrits médiumniques* de Thérèse Bonnelalbay (*Gribouillage / Scarabocchio. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*, conçue en 2022 par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis et les Beaux-Arts de Paris, sous le commissariat de Francesca Alberti et Diane Bodard).
7. Sur les rapports entre intention, hasard et création en littérature, lire : Jean-Pierre Bertrand, *Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique* (2015).
8. Lire à ce propos le texte de Guillaume Cassegrain, « "Say Goodbye Catullus..." Cy Twombly et la coulure » (2016).
9. Sur ce thème, lire aussi l'analyse de Nicholas Cullinan (2016).
10. Voir à ce propos le célèbre article de Carlo Ginzburg, et ses analyses du travail de l'expert d'art Giovanni Morelli, susceptible de défaire les assignations trop rapides en termes d'identification, en se concentrant sur les traits sous-estimés d'une peinture (par exemple, la représentation des oreilles ou des orteils), précisément parce que pour les éléments marginaux — qui trahissent d'autant mieux la personnalité de l'artiste — les peintres se passent de modèles. Les zones marginales ne sont pas affectées par l'impératif de l'imitation (Ginzburg, 2010 [1979]).

Bibliographie

a

ALBERTI, Francesca et Diane H. BODART. 2022. « Dessins sans dessein », dans *Gribouillage. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, p. 17-26.

b

ALBERTI, Francesca et Diane H. BODART. 2022. « L'enfance de l'art », dans *Gribouillage. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, p. 261-268.

BARTHES, Roland. 2016 [1979]. Cy Twombly. Paris : Seuil, 80 p.

BERTRAND, Jean-Pierre. 2015. Inventer en littérature. Du poème en prose à l'écriture automatique Paris : Seuil, 264 p.

CASSEGRAIN, Guillaume. 2016. « 'Say Goodbye Catullus...' Cy Twombly et la coulure », dans Jonas STORSVE (dir.), *Cy Twombly*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 187-181.

CULLINAN, Nicholas. 2016. « Nine Discourses on Commodus, ou le magnifique 'fiasco' de Cy Twombly », dans Jonas STORSVE (dir.), *Cy Twombly*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 77-87.

DELEUZE, Gilles. 2002 [1981]. Francis Bacon. Logique de la sensation Paris : Seuil, 176 p.

DELEUZE, Gilles. 2023. Sur la peinture. Cours mars-juin 1981, édition préparée par David Lapoujade. Paris :

Minuit, 352 p.

GINZBURG, Carlo. 2010 [1979]. « [Traces. Racines d'un paradigme indiciaire](#) », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Lagrasse : Verdier, p. 218-294.

HAGELSTEIN, Maud. 2017. « [Un enfant de 5 ans pourrait le faire. Cy Twombly ou la liberté reconquise](#) ». *Fluxnews*, no 72, janvier-février-mars, p. 20.

INGOLD, Tim. 2022. « [Le gribouillage](#) », dans Francesca ALBERTI et Diane H. BODART (dir.), *Gribouillage. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, p. 111-132.

LEEMAN, Richard. 2016. « [Le corps parlant de Cy Twombly](#) », dans Jonas STORSVE (dir.), *Cy Twombly*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 127-130.

MICHAUD, Philippe-Alain. 2022. « [Gribouillé sur le film](#) », dans Francesca ALBERTI et Diane H. BODART (dir.), *Gribouillage. De Léonard de Vinci à Cy Twombly*. Paris : Beaux-Arts de Paris éditions, p. 247-258.

MICHON, Pierre. 1990. « [Dieu ne finit pas](#) », dans *Maîtres et serviteurs*. Paris : Verdier, p. 11-45.

THÉVOZ, Michel. 2021 [1979]. [Les écrits bruts. Le langage de la rupture](#). Paris : Éditions du Canoë, 304 p.

VASARI, Giorgio. 1550. [Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri, descritte in lingua toscana](#). Florence : Lorenzo Torrentino, 2 t.