



HAL
open science

Démonstration de respectabilité: Pureté d'Hockney et de Twombly au Centre Pompidou

Antoine Idier

► **To cite this version:**

Antoine Idier. Démonstration de respectabilité: Pureté d'Hockney et de Twombly au Centre Pompidou. Diacritik, 2017. hal-02882860

HAL Id: hal-02882860

<https://hal.science/hal-02882860>

Submitted on 27 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Juillet 2017

Démonstration de respectabilité.

Pureté d'Hockney et Twombly au Centre Pompidou

initialement publié dans la revue Diacritik, <https://diacritik.com/2017/07/20/demonstration-de-respectabilite-purete-dhockney-et-twombly-au-centre-pompidou-par-antoine-idier/>

À l'occasion de ses quarante ans, le Centre Pompidou a triomphalement fêté son anniversaire, se présentant comme un lieu vivant et toujours renouvelé de création. Et pourtant ! La rétrospective David Hockney actuellement présentée (jusqu'au 23 octobre) donne la troublante et dérangeante impression d'un lieu figeant et étouffant l'art dans le classicisme et la respectabilité.

Une exposition, on le sait, constitue une lecture, un parti pris dans l'histoire et la théorie de l'art. Exposer, c'est en effet construire un récit au sujet d'un artiste, donner à son œuvre une certaine existence ainsi qu'une cohérence et une chronologie, procéder à des choix : choix de ce qui est montré et de ce qui ne l'est pas, choix d'une logique d'ensemble, choix d'un propos qui oriente les regards et les interprétations, etc. Le choix du Centre Pompidou pour cette rétrospective David Hockney est annoncé avant l'entrée, dès le panneau mural qui précède le contrôle des billets : « Les peintures d'une Californie hédoniste (...) sont aussi les écrans trompeurs qui occultent la complexité d'une œuvre s'imposant aujourd'hui comme une enquête érudite et complexe sur la nature et le statut des images, et sur les lois phénoménologiques qui prévalent à leur conception et à leur perception. » Exit, donc, « l'hédonisme » – l'oisiveté, le plaisir, la sexualité renvoyées ici à leur facilité et superficialité, l'inverse de la « complexité » – au profit d'une lecture qui se veut sérieuse, formelle et esthétique, placée sous le double patronage de Picasso et de Matisse.

Salle après salle, le commissaire Didier Ottinger décline le propos et s'attache à démontrer la « complexité » du travail d'Hockney. Celle-ci semble résider dans son inscription dans une longue filiation, des plus dignes et respectables. Salle deux, les *Love Paintings* concilient « le graphisme inspiré du graffiti de Jean Dubuffet et l'usage de la toile écrue de Francis Bacon ». Au sujet des toiles de la salle trois, le visiteur peut lire que « le Pop art (Jasper Johns), la peinture abstraite "color field" (Morris Louis), la figure expressionniste (Francis Bacon), la renaissance siennoise (Duccio di Buoninsegna) et même le style "égyptien" sont tour à tour ou simultanément convoqués dans ses tableaux. » Au fil des salles, ce ne sont rien qu'Andy Warhol, Jean Dubuffet, Mark Rothko, Barnett

Newman, Edward Hopper, Balthus, Vermeer, Piero Della Francesca ou encore Nicolas Poussin qui sont cités. Un nouvel exemple, au sujet des *Paper Pools* : « Leur sujet les rapproche également des études réalisées par Matisse en 1952 pour sa *Piscine*. » Et encore, plus loin : « Comme Picasso l'avait fait avant lui, Hockney redécouvre Rembrandt. » De nouveau : « Picasso, une fois encore, se trouve au coeur des réflexions plastiques qu'engage Hockney. »

L'essentiel du propos se retrouve dans cette litanie de noms. Chaque moment de la trajectoire d'Hockney est l'occasion d'une association avec un grand nom de la peinture, comme s'il s'agissait de respectabiliser l'artiste, comme si l'enjeu était de prouver qu'Hockney méritait toute sa place dans l'histoire de l'art, aux côtés des artistes classiques. Comme si le Centre Pompidou devait (se) convaincre qu'il était tout à fait légitime d'exposer les tableaux du peintre britannique du fait du dialogue que celui-ci avait su nouer avec ses illustres prédécesseurs. Comme si sa réputation « pop », sa célébrité ou son personnage populaire (par son habillement, par ses cheveux, par la mise en scène de sa propre vie, par exemple dans le film de Jack Hazan de 1975 *A Bigger Splash*), le rendaient suspect. Si bien que, à l'inverse des intentions affichées, le Centre Pompidou opère une étonnante réduction : le peintre passe pour le bon élève de l'histoire de l'art européenne, copiste laborieux qui excelle à peindre « à l'image de »¹.

L'historien Ernst Gombrich s'est souvent élevé contre cette tendance à ramener une œuvre d'art à du « déjà-vu », à la rapporter à une œuvre précédemment exécutée. Niant le contexte singulier de création et la manière dont un artiste élabore son propre projet, cela revient à considérer l'histoire de l'art comme un vaste récit où chacun peut piocher à sa guise, au mépris de toute histoire, des préoccupations propres à un artiste, à un milieu, à un espace tant géographique que social et culturel. Or l'opposition mise en place à Beaubourg entre « l'hédonisme » et la « complexité » esthétique dont la clé se trouverait dans ces références multiples, passe à côté de la manière dont l'oeuvre d'Hockney a vu le jour. Sans doute, le peintre peut lui-même citer ces artistes et mettre en avant des influences (en particulier depuis vingt ou trente ans car ces références étaient beaucoup moins présentes dans les premières années de sa trajectoire). Mais restituer la genèse et le développement d'une œuvre nécessite aussi de passer outre les discours tardifs pour retrouver les conditions originales de possibilité d'une œuvre.

¹ De mémoire – mais il est possible que celle-ci me fasse défaut et que cette assertion soit fautive –, la Tate où la rétrospective était présentée ce printemps, ne sacrifiait pas à ce besoin de respectabilité.

« L'hédonisme » des tableaux de Hockney mérite ainsi d'être pris au sérieux. Pour n'en donner qu'un exemple, à ses débuts, l'artiste a cherché à se soustraire à l'expressionisme abstrait, puis au minimalisme, alors triomphants, et aux discours d'autorité qu'ils incarnaient. Il le résume dans les années 1970 : « L'abstraction avait tout dominé et les gens pensaient fermement que c'était la seule façon de peindre, qu'on ne peindrait plus autrement. Je le pensais aussi à ce moment-là.² » Il expliquera plus tard : « Que faut-il représenter ? Voilà une des grandes questions que je me posais quand j'étais jeune. (...) Le très influent critique américain Clement Greenberg a dit : "Aujourd'hui, il est impossible de peindre un visage." (...) Ça ne peut pas être vrai. Ce serait trop ennuyeux. Il doit y avoir quelque chose qui ne tourne pas rond dans ces arguments.³ »

Mais ce problème esthétique et plastique est indissociable de « l'hédonisme » qui répugne tant au Centre Pompidou. On rappelle souvent (et l'actuelle rétrospective également) l'audace d'Hockney à affirmer son homosexualité dans les années 1960, à donner à voir sensibilité et sexualité homosexuelles à un moment où celles-ci étaient particulièrement frappées par l'opprobre social et la répression légale (la « dépenalisation » date de 1967 au Royaume-Uni). Mais ceci n'est pas seulement une question de sujet, de propos exprimés ou de situations représentées par les tableaux : la question est intimement liée à ce qu'on appelle « la forme ». Dans le catalogue de la rétrospective, Marco Livingstone décrit sa « rupture stylistique radicale » après son intérêt premier pour l'abstraction : « Ce changement n'a pas seulement coïncidé avec sa décision de dévoiler son homosexualité ; elle l'a précipité.⁴ » Hockney a lui-même expliqué : « J'étais un végétarien invétéré, et j'étais un peu attiré par la politique. Ron [Kitaj] me dit alors : "Ce sont de bons sujets pour ta peinture, non ?" Et j'ai pensé : il a raison. (...) Voilà comment j'ai changé : en commençant à utiliser tous ces sujets dans mes tableaux. Mais je n'avais pas encore l'audace de faire de la peinture figurative ; l'idée même d'un tableau figuratif était considéré comme antimoderne.⁵ »

Le Centre Pompidou rabat Hockney sur ce qu'il a pourtant refusé : un formalisme et une autonomie de l'art qui ne se préoccuperait que d'art et se déploierait dans l'univers éthéré, haut et élevé de la pure peinture⁶. Or, précisément, contre l'espace clos instauré par les avant-gardes des années 1960, également contre le machisme de l'expressionisme abstrait, Hockney a cherché à insérer la vie, et même *sa* vie dans la peinture, la (*sa*) sentimentalité et la (*sa*) sexualité. En 1977, dans une revue en

² *David Hockney par David Hockney*, Paris, Éditions du chêne, 1976, p. 62.

³ Martin Gayford, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Seuil, 2011, p. 43 et p. 47.

⁴ Marco Livingstone, « La dimension humaine », *David Hockney*, Paris, Centre Pompidou, 2017, p. 42.

⁵ *David Hockney par David Hockney, op. cit.*, p. 41.

⁶ Remarque que Philippe Dagen dans *Le Monde* (23 juin 2017) reprend à son compte le propos de la rétrospective et commente le travail d'Hockney par une histoire de la perspective de la Renaissance au XX^{ème} siècle.

couverture de laquelle il pose nu avec Ron Kitaj, il rappelle son opposition à « un art formaliste qui s'enroule sur lui-même ». Lors d'une polémique avec la Tate en 1979, Hockney célèbre un art « rempli de joie » opposé à « un art triste, sans âme, et théorique »⁷. À la fin de l'exposition de Beaubourg, l'inscription de la main d'Hockney « Love Life » reproduite au mur affaiblit heureusement tout le dispositif curatorial et évoque la parodie ou la dérision affectionnées par le peintre – y compris au sujet de sa propre capacité à imiter, par exemple avec sa série au titre explicitement gay *Demonstration of versability* (1961). Notons, aussi, que les échanges d'Hockney avec ses contemporains (artistes, références culturelles, culture gay, etc.) sont absents.

Le Centre Pompidou cite fort à propos une phrase de Clement Greenberg au sujet d'Hockney en 1969 : « Ce sont là des œuvres d'art qui ne devraient pas avoir droit de cité dans une galerie qui se respecte. » Mais, au fond, il prend l'affirmation au sérieux et ratifie le jugement du critique : il essaye de lui donner tort de manière interne, en acceptant ses catégories de perception et en allant jouer sur le terrain de l'esthétique et du formalisme chers à Greenberg. Une telle situation illustre bien la courante obsession implicite de pureté des musées, quitte à mutiler une œuvre, dont s'étaient alarmés Hans Haacke et Pierre Bourdieu dans leurs entretiens : exigence de « regard pur », insistait le sociologue, « mise au ghetto de l'art », renchérisait l'artiste, « un peu comme la présentation d'une collection de papillons rares » qui est « politiquement prudente » et consiste en une « neutralisation »⁸.

L'exposition comme neutralisation

Ce ne pourrait être qu'une mauvaise exposition de plus, comme il en existe – hélas pour Hockney et pour nous. Si ce n'est qu'elle évoque une autre déplaisante expérience, la visite d'une précédente rétrospective où sexualité et neutralisation de l'art se mêlaient déjà : celle consacrée à Cy Twombly, montrée au Centre Pompidou de novembre 2016 à avril 2017.

Les premiers pas dans l'exposition s'accompagnaient alors d'un éloquent silence. La première salle, évoquant les années 1950, années de formation et de maturation, mentionnait un important voyage en Europe et en Afrique du nord Maghreb, « en compagnie de Robert Rauschenberg ». Le dépliant distribué aux visiteurs précisait que Rauschenberg avait été un « compagnon d'études » à l'école

⁷ *David Hockney. Espace / paysage*, Paris, Centre Pompidou, 1999, p. 187 et p. 189.

⁸ *Libre-échange*, Seuil/Presses du réel, 1994, p. 95-102.

expérimentale du Black Mountain College. On ne lisait nulle part que Twombly et Rauschenberg avaient été amants. Le catalogue était tout aussi muet : dans un texte pourtant intitulé « Quelques considérations sur la personne et l'œuvre de Cy Twombly », le commissaire de l'exposition Jonas Storsve se contente de conclure sur une note énigmatique, compréhensible par seulement ceux qui connaissent un peu la biographie de Twombly. Pour les autres, la référence au « trio infernal » formé par Jasper Johns, Rauschenberg et Twombly, ainsi que la mention du titre d'une exposition des trois artistes imaginée par Twombly, « Three Dickheads from Dixie », auront bien peu de sens⁹. Alors que le terme « trio » n'est pas à prendre à la légère : Johns sera le compagnon de Rauschenberg pendant plusieurs années.

Toute la vie de Twombly n'était pas absente de Beaubourg : son mariage hétérosexuel de 1959 avec Tatiana Franchetti avait le droit à un panneau mural. C'est donc que l'œuvre du peintre aurait à voir avec sa vie, sa sexualité, sa vie sentimentale – mais avec une partie de ces dernières seulement, celle qui avait le droit de cité sur les cimaises. Or, un parallélisme s'établit entre la manière dont la sexualité de Twombly est présentée et dont son travail lui-même est sexualisé. Depuis les débuts du peintre, les critiques insistent en effet sur le caractère sensuel et sexuel de sa production, que ce soit pour le dénigrer ou pour l'encenser. Sa galeriste a par exemple raconté que l'une de ses premières expositions, en 1953, avait été jugée « immorale » par les visiteurs, tandis qu'une autre exposition, en 1961, avait suscité de la part des critiques les expressions « latrinogrammes » ou encore « frénésie colorée et scatologique »¹⁰. Plus récemment, le catalogue d'une exposition de 2004 au Centre Pompidou a longuement commenté les « formes phalliques », les dessins « très sexuellement marqués », la « symbolique sexuelle », les « formes rondes, proéminentes » qui « évoquent autant des roues que des attributs sexuels masculins », une « véritable éjaculation explosive de couleurs » ou encore un travail « vibronnant de polypes semi-évolués, tentaculaires ou tubulaires, ovoïdes et spermatiques, vibrants d'alacrité charnelle »¹¹.

Mais cette sexualisation, insistante, de l'œuvre de Twombly ne s'interroge pas : de quelle sexualité s'agit-il ? Quels rapports entretient-elle avec les normes sexuelles, avec la sexualité dominante ? N'est-elle pas une sexualité marginale, dominée, entretenant un certain rapport avec les hiérarchies, les autorités, les pouvoirs ? C'est à cette dernière lecture qu'invitait Roland Barthes : l'écrivain a intimement lié sexualité, sensualité et désir exprimés par Twombly aux normes sociales. Barthes souligne en effet le caractère « gauche » des écritures et des tracés de Twombly. Le terme revient, associé à la « salissure » et au « déchet ». Mais Barthes ajoute que le gauche, comme le

⁹ *Cy Twombly*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016, p. 22

¹⁰ *Cy Twombly. Cinquante années de dessins*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2004, p. 18 et n. 2 p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 18-19, p. 21-22, p. 24 et p. 29.

« maladroit » ou le « pauvre », a une fonction : il conteste la « culture classique », si bien que « l'art de Twombly est un art de la secousse », cette dernière étant « subversive », et représentant une « manière d'ébranler l'esprit de sérieux »¹². Barthes inscrit le gauche dans des hiérarchies culturelles, sociales et sexuelles : le gauche est une « notion morale », un « jugement » et une « condamnation » (par opposition à ce qui est droit), tandis que, par cette écriture gauche, Twombly « dérange la morale du corps ». Barthes va jusqu'à lui prêter ces questions : « Que sont les autres pour moi ? Comment dois-je les désirer ? Comment dois-je me prêter à leur désir ? Comment faut-il se tenir parmi eux ? » L'écrivain conclut que la question de l' « interdit/désiré » « fait marcher l'artiste »¹³.

Cette subversion décrite par Barthes s'est déployée dans le champ de l'art : le geste de Twombly, ses traits, ses couleurs ou ses formes, se sont opposées aux tendances dominantes de la peinture de son époque, et en particulier (de nouveau) à l'expressionnisme abstrait alors en pleine puissance et à ce qui a pris le nom d'« école de New York ». Et la relation avec Rauschenberg, dont Twombly a par exemple déclaré qu'il avait la première personne à partager ses intérêts et buts artistiques, a été fondamentale pour cette rupture avec les canons esthétiques dominants.

Cette discussion au sujet de l'œuvre de Twombly n'est pas neuve. Il y a plus de vingt ans, déjà, la théoricienne Rosalind Krauss s'élevait contre les analyses de Kirk Varnedoe, notamment commissaire d'une grande rétrospective Twombly au MoMa. Le différent avait trait à l'écriture manuscrite utilisée par l'artiste : célébrant un « graffiti » ayant à voir avec « la transformation, la transposition, la critique et la subversion », Krauss reprochait à Varnedoe de le réinscrire dans une « grande tradition culturelle », par l'insistance sur les « références antiques » présentes dans les toiles. La fondatrice de la revue *October*, qui s'appuyait sur les analyses de Barthes, distinguait deux attitudes : soit, comme elle le faisait, considérer le travail de Twombly comme une subversion des hiérarchies culturelles et artistiques ; soit, au contraire, faire de Twombly un héritier de ces grandes hiérarchies et lire ses tableaux comme une « invocation de la tradition classique ». Selon Krauss, les critiques voulaient concilier chez Twombly tout à la fois le « cours de latin » et le « mur de pissotière », c'est-à-dire l'« obscénité » et l'« humanisme classique », inconciliables selon elle, le premier étant dirigé contre le second¹⁴.

On peut certes discuter certains arguments de Krauss, particulièrement nourris de psychanalyse, par exemple son affirmation d'une « scatologie » de Twombly qui consiste, par la « répétition obsessionnelle d'images sommaires d'organes sexuels », à « rabaisser » et « à dégonfler la grandeur

¹² Roland Barthes, *Cy Twombly*, Paris, Seuil, « Fiction & cie », 2016, p. 13-14 et p. 27-29.

¹³ *Ibid.*, p. 39, p. 45 et p. 60.

¹⁴ Rosalind Krauss, « Le Cours de latin », *Cahiers du MNAM*, n°53, automne 1995, p. 5-23.

ou l'autorité » – par exemple celle des divinités, comme dans *Mars and the Artist* (1975) qui était exposé à Beaubourg, mais aussi, selon Krauss, celle de Jackson Pollock. Toujours est-il, cependant, que la théoricienne démontrait vertement la « neutralisation » de l'œuvre de Twombly, et la violence du procédé. Voire la violence des placards dans lesquels une partie de sa démarche est enfermée. En tout cas, il était frappant de relire son intervention en parallèle de l'exposition parisienne : un panneau de la première salle récusait alors le terme de « graffiti », à la « connotation triviale », tandis que l'exposition entendait célébrer le caractère « littéraire » de l'art du peintre, son ancrage « dans l'Histoire et les temps mythiques ». Cela en évacuant tout un pan d'interprétation de son travail : comme l'a par exemple souligné Elisabeth Lebovici, l'histoire d'Achille et de Patrocle (présente à Beaubourg avec *Achilles Mourning the Death of Patroclus*, 1962, et la série *Fifty Days at Iliam*, 1978), est aussi (avant tout?) un motif de la culture gay¹⁵.

À relire le texte de Krauss, on est frappé de son actualité. Aussi bien pour Twombly que pour Hockney, en dépit de ce qui sépare les trajectoires et les œuvres des deux artistes. Et plus fondamentalement pour le Centre Pompidou et les musées devenant lieu de sacralisation et de fétichisation, effaçant les aspérités dans la recherche d'une pureté esthétique. Comme un vase où les fleurs vivantes et colorées de Twombly, fraîchement arrachées d'un jardin sauvage, seraient aussitôt fanées et asséchées.

¹⁵ « Cy Twombly, des rives... », *Le Beau Vice*, 18 décembre 2016, <<http://le-beau-vice.blogspot.fr/2016/12/cy-twombly-rives-sauvages-de-lamour.html>>.