

# Sur *Black and White* de Lisa Milroy

(collection Frac Occitanie Montpellier)



Lisa Milroy, *Black and White*, huile sur toile, 2040 x 180 cm. Photo Pierre Schwartz, prise dans l'exposition. Vue de l'œuvre coté "black"

Une œuvre aussi monumentale que *Black and White* impose que l'on examine son sens à partir de sa composition générale et d'une attention portée aux motifs dans ses différentes parties. Compte tenu de l'horizontalité de la peinture, il s'agira de mener une enquête sur son "sens de lecture". Faut-il la lire de droite à gauche (en considérant comme le critique Eckhard Schneider<sup>1</sup> que l'on "entre" par la porte représentée à droite) ou de gauche à droite, allant du plus sombre au plus clair et en obéissant à l'orientation scripturale en Occident ?

Le titre de l'œuvre est la première indication quant à la composition générale : deux parties, l'une "black" (noire) et l'autre "white" (blanche) sont juxtaposées de part et d'autre d'une ligne de séparation nette. La partie blanche présente une seule grande scène (l'atelier de l'artiste sur 4 panneaux environ), et celle de gauche, sombre et deux fois plus longue (8 panneaux environ), suggère au contraire diverses "scènes" apportant des contenus relatifs aux sources de sa création comme à la multipolarité de l'œuvre (par exemple la relation du spectateur à l'espace de l'artiste, elle-même absente du tableau).

Voici ma proposition relative à la partie gauche, "black", que je considère comme initiale dans l'ordre du sens :

1. Un premier ensemble figure des objets entassés dans une sorte de chaos sombre et confus. Lisa Milroy elle-même (et Schneider à sa suite) a signalé le rapport de ces motifs à ses peintures antérieures, surtout celles des années 1980, à sa production

sérielle de toiles représentant des objets de toute sorte, également peints en variations thématiques. C'est cette double sérialité que le projet de *Black and White* a voulu suspendre, au moins le temps de sa réalisation : « tenter une œuvre qui





## Une nouvelle exposition de Lisa Milroy sera présentée durant l'été 2021 au Frac OM



Lisa Milroy, *Black and White*, huile sur toile, 2040 x 180 cm. Photo Pierre Schwartz, prise dans l'exposition. Vue de l'œuvre coté "white"

resterait unique, que je ne pourrais jamais refaire » (Milroy) a été l'intention fondamentale de cette immense toile. Mais le projet semble avoir dépassé le simple changement de méthode. Affirmant sa fascination pour *Les Ménines* de Velasquez, Lisa Milroy se serait retrouvée en situation d'explicitement la création d'un tableau à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle : qu'en est-il de l'espace pictural ? Où le peintre contemporain est-il placé par rapport à sa peinture ? Et par conséquent : comment l'espace du spectateur est-il relié à l'espace pictural ? On peut concevoir que l'apparition de tels enjeux a découlé de la suspension de la productivité, incitant la peintre à examiner de fond en comble l'espace contemporain de la représentation comme celui de la simple présentation. Ainsi, dans la première scène de *Black and White*, l'accumulation de ses propres motifs dans un chaos innommable est d'abord la mise en pièces de sa façon antérieure de mener son art.

Mais on ne peut s'en tenir à une lecture personnelle de ce chaos. C'est aussi, avec évidence, la mise en morceaux de l'histoire de la peinture occidentale (voire au-delà) qui est suggérée dans cette obscure caverne. Le spectateur retrouvera des objets rappelant Vermeer (le globe terrestre), Chardin, l'art chinois (la pierre

de philosophie noire, référence redoublée à Léonard puisque ce dernier évoque dans ses carnets ces pierres dans lesquelles l'esprit imagine mille choses), Fantin-Latour et d'autres peintres d'intérieur (l'abat-jour), Manet et, plus proches de nous, Matisse (le bocal à poissons), Picasso (la guitare), ou encore Duchamp (la roue de bicyclette) et Warhol (les boîtes de conserves, les piles d'objets sur les étagères).

Pour ma part, je ne vois que le livre d'Anton Ehenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, pour nous permettre de comprendre la fonction créatrice de ce morcellement. Dans la quatrième partie de son livre, le théoricien et pédagogue autrichien examine ce qu'il nomme « le thème du dieu mourant ». La création véritablement "nécessaire" passe par un "démembrement" du corps divin et l'"enfouissement" de ses parties dans quelque "matrice créatrice" que la







technique sur lequel apparaissent, dans notre tradition occidentale, les images peintes – une toile – est représenté aussi par le troisième rectangle blanc, ce “tableau” en puissance (métaphore visuelle) étant encadré dans la toile de projection (métonymique) d’un écran filmique sur pieds.

La thématique de cette seconde section en découle logiquement : il s’agit des techniques de production de représentations, des instruments de création de l’artiste. Eckhard Schneider suggère par ailleurs dans son texte que les paysages peints renvoient au travail de Milroy dans les années 1990, où les voyages et la photographie prirent une grande importance. Cette interprétation est peu contestable, d’autant que l’artiste en a donné dans ses notes<sup>4</sup> une justification à plusieurs niveaux.

Mais le principe du “tableau dans le tableau” est bien plus ancien et son usage dans les “ateliers d’artistes”

théorie psychanalytique (Ehrenzweig se réfère très souvent à Freud) lui avait permis de conceptualiser. C’est à ce type de “mise en pièces” (personnelle et collective) que je rattache cette première section du tableau. La fonction destructrice y est mise en acte et généralisée, étant *fondatrice*. C’est pourquoi on doit revenir sur la “roche de lettré” d’origine chinoise posée sur le clavier d’un piano dont il écrase quelques touches. Bien que Milroy en rende compte comme une suggestion de l’espace sonore, ce motif contrasté et presque brutal (masse noire sur touches blanches, valant déjà comme métaphore de l’œuvre dans sa globalité, nous allons y revenir...) rappelle trop l’un des topics de l’art moderne et contemporain : la destruction de l’instrument musical par excellence, le Piano, condensation symbolique des valeurs sociales de l’art, de l’abstraction harmonieuse et de la maîtrise dans toute composition. Se pourrait-il que *Black and White* obéisse à une double dynamique de “destruction-création” ?

Cette première section s’achève un peu au-delà du second panneau : une ligne grisée d’une vingtaine de centimètres de large coupe verticalement l’espace du tableau sur les trois quarts de la hauteur. Une seconde partie va s’ouvrir.

2. Cette ouverture est signifiée par la ligne grisée elle-même. En effet, celle-ci “coupe” un rectangle également gris et en éclaire une mince section (environ  $1/5^{\circ}$ ). Or, ce rectangle est redoublé par un autre placé un peu plus haut à droite, monochrome entièrement noir cette fois, puis il est triplé par un rectangle du même format encore, totalement blanc, résultant du faisceau lumineux d’un projecteur de film Super 8. Or le blanc de ce dernier rectangle représente certes une projection filmique mais il correspond aussi à la présence d’une toile vierge, celle que Lisa Milroy a peint. Ainsi, cette série de formes rectangulaires évoquant des tableaux, peut être lue comme une figuration analytique de la dualité de *Black and White*, la schématisation de son idée globale. A travers eux, c’est une *conscientisation* de ce qu’elle a entrepris (ce grand tableau précisément, divisé en plusieurs parties noires ou blanches) qui s’ébauche. C’est aussi pourquoi le matériel



(par exemple chez Vermeer) mériterait une analyse spécifique. Pour ma part, je voudrais attirer l’attention sur un autre motif : le tas composé des déchets d’un repas (emballages de sandwiches, boîtes de conserve ouvertes, cartons éventrés et renversés). Il est assez discret et on pourrait le croire anecdotique, la part résiduelle d’une activité nécessitant l’énergie d’une consommation, d’une *alimentation*. Et pourtant, on peut alors le mettre en lien avec la première section toute entière : n’est-il pas la transposition active et immédiatement disponible de ce qui, du point de vue du

subconscient créateur, était enfoui dans les profondeurs d'une mémoire endormie et sans prise ? La figure du "tas" est d'une grande importance dans l'art contemporain ; elle provient à mon sens de l'identification plus forte de l'espace de l'art à l'espace de vie où les choses mêmes sont les instruments des artistes, échappant alors aux codifications et compositions traditionnelles (le cadre du tableau, le socle des sculptures, l'écran du cinéma, la salle blanche de l'exposition, etc.). Dans *Black and White*, le tas va prendre plusieurs états. *Somme* (dans les deux sens du mot en français, addition et sommeil) dans la première partie, il est poubelle dans la seconde ; une poubelle que l'artiste montre sans fausse honte devoir produire, mais aussi "faire" (comme "on fait les poubelles"), c'est-à-dire fouiller, à la recherche des résidus de la mémoire intime et familiale.



Ces deux liens aux déchets, le premier mécanique et le second exploratoire, relèvent de fonctions différentes dans l'activité créatrice. La conscience accède à une représentation du déchet matériel (avant de devenir corporel, comme on verra plus loin), revers simple et imparable de l'amour de l'art, des souvenirs d'enfance, des impulsions qui nous invitent à extraire les

rêves de la nuit intérieure et à leur donner consistance. Puis à les produire dans la lumière.

Cette seconde section du tableau rencontre sa limite précisément marquée juste après l'ultime projection du dernier carrousel à diapositives, qui figure comme en écho au tout premier, un rectangle blanc d'égale dimension (début du sixième panneau). C'est cette fois un tissu qui, comme un ironique rideau de théâtre, signale la fin de ce second acte ; il tombe depuis la tringle qui, depuis l'extrémité gauche, a accompagné le spectateur jusqu'à lui à travers l'espace horizontal du tableau.

3. La ligne qui met un terme à la seconde partie du tableau passe aussi par une bouteille de vin ! Tout en bas, elle accompagne deux verres qu'elle a permis de remplir et une assiette chargée de gâteaux, de raisins et d'un bon fromage bleu. Une nature morte. Les informations que donne Lisa Milroy sur l'importance de ce genre, qu'elle place avec Manet au fondement de la peinture, suffisent à indiquer que la section qui s'ouvre sera le "cœur" de l'œuvre. Ou en tout cas, celle où elle sera représentée dans son accomplissement. Il s'agira, la précédente partie nous en a avertis, d'une mise en abîme, le contenu total de *Black and White* devant se déployer nécessairement comme un dispositif créatif "en acte" et comme sa représentation "finie", selon deux niveaux savamment emboîtés.



Une première remarque porte sur la structure de tas qu'est aussi une nature morte ; un tas certes organisé, agencé, composé, mais un tas quand même. Une seconde concerne le caractère *d'offrande au spectateur* que suggère celle que Lisa Milroy a peinte ici. Les beaux raisins rouges et verts débordent généreusement de l'assiette, dans laquelle ont été rangés les rondelles de pâte cuite et le fromage. Ces bonnes choses sont destinées à la restauration de celles et ceux qui ont déjà parcouru plusieurs mètres et se sont consacrés à un déchiffrement dense ! Placées à la limite inférieure de la toile, elles tendent vers eux leurs séductions illusives, comme celles de Zeuxis que les oiseaux venaient picorer. La peintre aspire à partager *réellement* quelque chose avec ses amateurs. Car l'œuvre est cet effort d'un partage, et l'exigence impérieuse d'une rencontre.

C'est la raison pour laquelle cette troisième partie doit aller jusqu'à la chaise qui termine aussi la partie sombre de *Black and White* (début du panneau 9) : cette chaise, l'artiste l'a signalé, n'est pas plus sa propre place – qui se trouve mieux symbolisée par la petite araignée "tisseuse de toile" et captive d'un bol en verre – que celle du spectateur qu'elle invite à s'asseoir. Tournée comme la nature morte vers l'espace des regardeurs, elle est une seconde invitation à se projeter dans la peinture, à y risquer son être. Bien sûr, le redoublement de la chaise dans le miroir, tournée cette fois vers le fond





de l'image, est une suggestion de plus dans ce jeu du dedans-dehors. L'échelle qui sort par le haut du tableau est une proposition supplémentaire dans celui-ci. On reste toutefois dans l'ordre des symboles et des métaphores visuelles, à l'exception notable du miroir qui, peint avec une authentique peinture réfléchissante, capture la lumière de l'espace réel, et permet au visiteur de deviner son propre reflet physique dans la toile qu'il longe.

Enfin, il faut en venir au vase qui trône en majesté dans cette section. Bien entendu, il est la figuration précieuse et protégée (comme l'artiste-araignée est protégée sous son bol, tous deux mis en lumière) de l'œuvre d'art, non pas au sens commun mais à celui du chef-d'œuvre intemporel. Nul besoin de commenter davantage le dragon comme symbole du Retour du Temps, ni le vase et sa richesse fonctionnelle et symbolique dans l'histoire humaine. C'est pourquoi il est, comme de juste, placé au centre exact du long tableau, au tout début du septième panneau. Si Eckhard Schneider a considéré cette partie de *Black and White* comme étant « l'espace de vie de l'artiste », on pourrait l'interpréter aussi bien comme celle de l'accomplissement complet de l'œuvre d'art classique, au cœur des fonctions symboliques qui manifestent ses divers

“agents”, pour utiliser le mot d'Alfred Gell<sup>3</sup>, à savoir l'artiste-producteur et le spectateur-destinataire mais aussi l'objet “indiciel” qu'est l'œuvre d'art. Elle est la partie du tableau où se réalise une condensation des éléments et du travail accompli dans les parties 1 et 2, et dont Lisa Milroy nous donne à voir l'accomplissement avec une grande clarté.

Les trois sections de la partie gauche du tableau étant analysées, il reste à examiner maintenant celle de droite. “White” propose une véritable rupture par rapport aux trois autres. Une

bande blanche coupe littéralement la suite des motifs et rompt la continuité de l'espace pictural. Or, comme l'a reconnu l'artiste elle-même, il s'agit d'une “abstraction”, qui lui a posé problème. Jusqu'alors, elle n'avait peint que des choses tangibles, des objets, du réel : pourquoi cette rupture ? D'où provenait-elle ?

Cependant, sous cette bande blanche radicale, on voit que le miroir qui termine la partie “black” se prolonge et devient... une toile blanche posée au fond d'un atelier. En étant attentif, on devine sur celle-ci, à peine esquissés, le





motif d'une troisième chaise. Par conséquent, cette esquisse renvoie inévitablement à l'esquisse générale en quoi consiste toute la scène de l'atelier, toute la partie droite du grand tableau. Autrement dit, on a affaire maintenant à une troisième mise en abîme de *Black and White*. De fait, Lisa Milroy ne représente pas seulement un atelier avec un tableau en cours d'exécution, elle présente *son propre tableau* non terminé, et l'offre réellement au spectateur qui, alors, se trouve introduit dans son atelier, face à une peinture à peine commencée. C'est alors à lui d'engager sa "responsabilité" (Milroy) dans la détermination des couleurs qui, par petits tas, sont posées sur la table de travail. Ou, comme disait Duchamp : « *C'est le regardeur qui fait le tableau.* »

On comprend, dès lors, certains aspects de cette grande œuvre. En premier lieu, l'artiste elle-même (contrairement à Velázquez dans *Les Ménines*) n'a pas pu s'y représenter : cela aurait été une contradiction manifeste. L'espace réel prend la suite de l'espace fictionnel, et tous les êtres qui "vivaient" dans le tableau en sont en quelque sorte éjectés (c'est l'ironie de la petite araignée sous son bol en verre, où elle est comme un plongeur dans son scaphandre en milieu étranger). En second lieu, la

porte qui termine la peinture sur la droite ouvre sur deux espaces à la fois : celui de la peinture elle-même, où le spectateur est susceptible de replonger en prenant le couloir illusionniste qui dirige de nouveau vers le "fond" du tableau ; et celui de l'espace du mur qui, blanc contre blanc, prolonge la toile et accompagne le regardeur dans l'espace réel où il est déjà.

*Black and White* est alors une paradoxale démonstration de la sortie de la peinture, sans pour autant la déconstruire matériellement, comme l'ont fait d'autres mouvements d'avant-garde<sup>6</sup>. Elle n'en est pas moins une peinture contemporaine au sens où elle invite à sortir de la "nature morte" qu'est devenu l'art

pictural du passé, tout en étant un formidable hommage rendu à ses capacités à forger des fictions spatiales et des symboles de différents ordres. Désormais, un autre enjeu s'invitera dans l'art, et produira d'autres complexités : c'est celui de l'espace immédiat, ultime pas vers le Réel, "objet" de toutes nos enquêtes et convoitises. C'est pourquoi, l'art contemporain est moins le lieu des antiques illusions qu'un espace ouvert à de multiples installations où des êtres, des choses, des langages et des idées se confrontent et se renouvellent en permanence.

EMMANUEL LATREILLE  
DIRECTEUR DU FRAC OM

<sup>1</sup> Eckhard Schneider, « *Painting as Seeing* », Zurich, Galerie Lelong Zurich, 2006 (exposition du 22 avril au 27 mai 2006). Texte original en allemand et traduction en anglais « *Painting as Seeing* » par Volker Ellerbeck.

<sup>2</sup> Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1991.

<sup>3</sup> Par exemple : « *Puisque cette discipline ne peut s'analyser en termes rationnels, nous sommes rejetés vers notre sensibilité souterraine, seule capable de faire la distinction entre les trucs irresponsables d'un savoir-faire et un art véritablement créateur, que règle une nécessité intérieure.* » Ibid., page 111.

<sup>4</sup> « *Les "Notes sur Black and White" est un texte toujours en évolution qui contient les réflexions de l'artiste sur l'art, la vie et la peinture tels qu'ils apparaissent dans le temps à travers la loupe qu'est sa peinture Black and White de 2005* » Lisa Milroy. La première version de ce *text in progress* a été traduite en français par Valentine Leys en janvier 2020. Diffusion sous forme de livret photocopié dans l'exposition au Frac OM en 2020.

<sup>5</sup> Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009.

<sup>6</sup> En France, le groupe Supports/Surfaces a été l'acteur de cette révolution, toujours mal "digérée" par de nombreux amateurs d'art.

Toutes les photos sont de Pierre Schwartz ou de Frac OM, prises dans l'exposition *Ensemble/Together - Peintures de Lisa Milroy*, du 14 février au 15 mars 2020 au Frac Occitanie Montpellier.