

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Twombly

Traces
L'en deçà de l'image

panoptikum

Twombly

Traces
L'en deçà de l'image

© Panoptikum, Tours, 2020
ISBN 978-2-9540676-5-0

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Twombly

*Traces
L'en deçà de l'image*

panoptikum

Pour Jean-Pierre Boyer

On a souvent évoqué « le Trio infernal » : Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Jaspers Johns. Rien de plus différent cependant. Chez Rauschenberg et Johns, dans une identité entre représenté et représentation, il y aura le présent de l'Amérique en ses « images » : reproduction d'images de reproduction ou de symboles reproductibles. L'actuel étant désormais le seul mode dans lequel se conjugue le temps. Tandis que Twombly, en une absence d'image, traditionnelle ou Pop, ira chercher l'Antique à Rome, quitte à être regardé comme un européenisé renégat.

Il s'est agi surtout, pour ces contemporains de Twombly, de rompre avec le subjectivisme revendiqué et exacerbé de la génération des « expressionnistes abstraits ». On ne voulait plus d'expression du « Moi » ni de ses angoisses existentielles. Et ceci depuis Rauschenberg déclarant devant ses peintures : « C'est complè-

tement hors de propos que ce soit moi qui les ai faites – Aujourd'hui est leur créateur », jusqu'au « transparent » Warhol, et à la sainte horreur du contenu comme de toute trace personnelle chez les Minimalistes livrés entièrement à la rationalité instrumentale, aux matériaux, techniques et fabrications industriels. Le post-minimaliste Richard Serra dira, justement, de Twombly qu'il est « le contenu » de son œuvre. Bien qu'une distance sidérale sépare ce qui reste de la trace du « moi » chez Twombly de l'affirmation de la subjectivité triomphante et « tragique » des expressionnistes abstraits.

Selon Rauschenberg¹ l'art américain n'a commencé qu'après l'expressionnisme abstrait, D'origine européenne, disait-il. Effectivement. L'expressionnisme abstrait a été le point culminant du mouvement de libération de la peinture – par rapport au texte, à l'image et à l'histoire – et de la création d'une peinture absolue, attachée à ses propres moyens, en réaction à l'existence de la reproduction simple : la photographie. L'art spécifiquement américain, que désigne Rauschenberg, va produire le Pop'Art : un art en harmonie avec

1. Youssef Ishaghpour, *Rauschenberg, le monde comme image de reproduction*, Farrago / Leo Scheer, 2003.

la reproduction élargie et généralisée dès le milieu des années 1950 – la domination de l'industrie culturelle et la prolifération des images, grâce à l'hégémonie de la télévision, à l'extension des médias et de la publicité. La reconnaissance du fait que – pour paraphraser G. Anders – l'on est passé des temps où il y avait de rares images dans le monde à un monde qui n'a plus d'autre existence que dans les images. Un art qui ne s'oppose plus au règne de la marchandise (« l'art étant le meilleur des affaires »), encore moins à la communication de masse et à ses moyens – contrairement à ce qui avait été déterminant pour l'art moderne – et qui intègre l'image de reproduction et les techniques de reproduction dans la peinture. Mais, au lieu de consommer et de reproduire des images de reproduction, qui rendent impossible une véritable expérience du monde, Twombly saura recommencer, avec des traits sur la surface blanche : un point zéro.

L'expressionnisme abstrait avait été le déploiement de la pure puissance de l'expressivité picturale, comme dépassement du nouvel « interdit des images » que l'existence de la photographie avait imposé à la peinture. Twombly en hérite. Il n'enfreint pas l'interdit des images et assume le geste pictural. Mais il

en suspend l'expressivité. En la « défaisant » de l'intérieur, subtilement donc, et non à la manière extérieure, programmatique et démonstrative, de Rauschenberg : en la « gommant ».

L'effacement d'un dessin de De Kooning par Rauschenberg a été un acte symbolique à plusieurs égards. Entre autres – pour celui qui fera du transfert « mécanique » d'images mécaniques la base de son œuvre – c'est non seulement le dessin, l'antique moyen de la peinture, qu'il a effacé ainsi mais surtout « la trace » de la main. Or, réduite à son essence, et comme s'il s'agissait d'un refus radical d'enjeu mécanisé, l'œuvre de Twombly n'est que cela : traces de la main. Et par là même le privilège du toucher contre la prédominance du regard dont dépendait l'aura de l'image peinte. Manière de s'emparer de son objet : « la trace est l'apparition d'une proximité quelque lointain qui puisse être ce qui l'a laissé » (Benjamin). Mais cette proximité de la trace, Twombly la conduira, par la suite, à la contemplation du lointain.



Le développement capitaliste de la technique, en dominant le monde contemporain,

fait tout disparaître à mesure qu'il avance. La désuétude générale. L'« obsolescence » du produit comme but de la production a pour corollaire « l'obsolescence de l'homme » : décalé par rapport aux instruments qu'il a produits. Et, face à la technique, réduit à un corps resté à la traîne, retardataire, honteux. *Antiquiertheit*, dit G. Anders, l'être-devenu-antiquité, connoté par le terme allemand, est une nuance qui n'existe pas dans son équivalent français d'obsolescence. Une « antiquité », au propre et au figuré, qui insiste cependant dans l'œuvre de Twombly.

« L'entêtement de l'humain » : entre présence et absence, effacement et apparition, la trace, chez Twombly, est celle du corps d'abord. Mais pas seulement. Fabriquer des images ne fait pas partie de la définition de l'homme comme « être parlant », mais le corps organique n'existe pas, en tant qu'être humain, sans signes et symboles. Les traces du corps en s'inscrivant rencontrent donc des traces de signes et du langage. Elles sont la résurgence du temps perdu : la mémoire retrouvée des balbutiements de l'enfance dans « la manière », et la résonance des échos de l'Histoire disparue en tant que contenu. L'oxymoron de la naïveté savante et de la maladresse experte : l'unité des

extrêmes du bas et du haut, de la délicatesse et du scatologique, des graffitis bruts des passants de rues et les sophistications de la haute culture.

Écriture, « peinture de lettré », comme disaient les Chinois, ainsi que le montrera bientôt Twombly en retranscrivant des poèmes et des textes sur les tableaux. Avec les gaucheries recherchées de son graphisme, à l'époque de la prolifération des claviers. « Calligraphiés » maladroitement et en écho, et grâce à l'acte qui se les approprie en les traçant, les mots, appropriés ainsi, perdent leur objectivité.

Temporelle dans sa manifestation, la trace apparaît et s'estompe dans le temps : elle a le temps pour objet. Et elle va exiger le temps pour pouvoir se déployer : en des suites de tableaux devenues d'une extrême rareté depuis longtemps. Une peinture d'Histoire retrouvée à partir de signes gribouillés et de souillures de taches sur la surface blanche : en deçà des images.

Jusqu'à Manet, l'image peinte avait été, en général, dans la dépendance du texte, dont elle partageait les visées. Désormais, par un retour sur elle-même, la peinture allait trouver l'absolu dans l'interrogation et le traitement de ses propres moyens. C'est à cela, l'acte même de tracer, dessiner et peindre – dans une

indifférence entre le dessin et la peinture – que tend Twombly, en rompant brutalement avec ses premières tentatives, maîtrisées et abouties, de « figurations » symboliques et mythiques. En elle-même « écriture », la trace finit par rencontrer le texte, non plus comme une source ou une présence, mais en tant que « trace » précisément, entre apparition et effacement, comme mémoire et écho. En absence d'image, donc de médiation entre l'idée et le sensible, Twombly écrit le texte sur le tableau, et le sensible, lignes tracées et taches de peinture deviennent son écho, et sans médiation, son effet émotionnel. Non les choses, mais les noms et les mots, et la « peinture » comme accompagnement musical, harmoniques, timbres, sonorités. Et en deçà de l'image manquante, la résonance, la sensation et l'affect déclenchés par le texte poétique écrit, qu'il s'agisse de l'Antique ou du Moderne.

Cependant, d'avoir été retenues comme par un ascétisme qui leur faisait barrage, la peinture, les couleurs surtout, devenues peu à peu plus diversifiées, plus riches et plus importantes, cesseront d'être des résonances. Dans les derniers tableaux de Twombly, l'exaltation et l'effervescence de l'acte même de tracer et de peindre – devenus de nouveau leurs

propres finalités – embraseront les toiles : telle une musique qui déborderait le chant pour devenir symphonique.



Twombly n'a pas été d'emblée en opposition directe aux expressionnistes abstraits. Il semblait même revenir, d'abord, à leur point de départ initial : il a été « *myth maker* », comme ils l'avaient été avant l'abstraction. « Je suis attiré par le primitif, le rituel, les fétiches, par la symétrie et l'ordre plastique », a-t-il écrit en 1952. Les premiers tableaux de Twombly, en 1951-1952, à Black Mountain College, sont abstraits, un peu dans la manière de Franz Kline, mais sans ses tensions violentes. Après son voyage en Europe et en Afrique, en compagnie de Rauschenberg, les œuvres se compliquent avec des « sujets », inspirés par des configurations décoratives et ornementales de l'artisanat africain. Sur des fonds noirs ou clairs et d'un symbolisme qui s'affirme de plus en plus. Des dessins aux contours épais y dominent, proches de Motherwell, et des motifs nettement sexuels.

Les toiles de l'« apprenti », auquel ses maîtres n'avaient rien à apprendre, ont révélé une

maîtrise et une radicalité reconnue immédiatement par la génération précédente. Dans un texte de 1951, Robert Motherwell remarquait déjà les deux aspects contradictoires et conjoints qui définiront l'œuvre future de Twombly : l'éducation extrême et la brutalité sauvage, sexuelle. C'est, sans doute, cette maîtrise et sa reconnaissance qui l'ont conduit à s'en dégager pour désapprendre.



Affecté au poste de cryptographe, lors de son service militaire en 1953, Twombly s'enferme les week-ends pendant la nuit dans une chambre d'hôtel pour dessiner dans l'obscurité. En apparence encore, c'est comme un retour aux commencements de l'École de New York inspirés par l'écriture automatique surréaliste. Sur les feuilles blanches ou crème, les dessins aux longs traits ne sont pas neutres ou abstraits, ni disséminés au hasard, mais directionnels et mus par le souvenir de formes reconnaissables, biffées, déviées, inachevées et ils tendent à reproduire une figuration vague et rudimentaire, aux connotations obsessives.

Une grande toile de 1954 (New York) évoque d'emblée, comme une manière d'« auto-

portrait fictif », un gros plan de visage, d'une rareté pour un peintre non-figuratif. Impossible de ne pas y voir un front, le commencement du nez et surtout un œil. Mais cet œil fixe que voit-il ? Des traits et graffitis semblent émaner de l'autre œil, invisible, et envahir le front par des formes qui ressemblent aux dessins nocturnes. Une conclusion donc de cette expérience fondamentale, qui, selon Twombly lui-même, a été le « point d'origine établissant la direction de tout ce qui suivra désormais ».



Libérés des restes des velléités automatiques des exercices nocturnes, l'écriture, le trait, le crayon noir ou de couleur et la surface blanche deviendront la base du travail futur, qui commencera aux États-Unis et continuera après l'installation de Twombly à Rome.

Il s'est agi d'abord, niant la maîtrise évidente, de désapprendre, de défaire la forme, avant de pouvoir donner – à partir du « rien » de la feuille blanche – libre cours à « l'informe », en deçà de ce que l'on a appelé « l'informel ». Refus de l'image et de la narration, et privilège de l'acte spontané : dans

le sillage des chemins ouverts par l'expressivisme abstrait, mais contre lui. Des « gribouillages » improvisés et d'une mobilité imprévisible. Au commencement quelques traits avant d'arriver à « all-over », sur toute la surface du tableau : des centaines de traits discontinus, dispersés et disséminés vont suspendre ce qui avait produit le lyrisme exalté de la peinture gestuelle de Pollock et les réseaux denses de ses mouvements continus. Tandis que, simultanément, dans d'autres œuvres contemporaines, la concentration tendue des traits continus et proliférant suggèrent des signes qui apparaissent raturés.



Dans une conjonction entre l'exigence moderniste du respect du matériau et la prédilection personnelle pour les instruments du dessin et de l'écriture – le papier blanc et le crayon –, le moment fondamental a été la table rase, l'affirmation et la domination de la surface blanche. Un point d'arrivée qui s'est manifesté également, et a été reconnu, formulé théoriquement, grâce à la découverte de Mallarmé. « La blancheur peut être l'état classique de l'intellect, ou bien l'aire

néoromantique du souvenir – ou la blancheur symbolique de Mallarmé », a écrit Twombly, définissant ainsi la constellation qui détermine son œuvre. « Ses implications exactes ne peuvent jamais être analysées, mais puisque la blancheur persiste comme le territoire de mon action, elle doit impliquer plus qu'une sélection. » Né continuellement de la réalisation de l'existence, « l'acte est d'abord sensation ». Et en peinture, traditionnellement, celle-ci produit le processus de la formation des images, qui, dans une grande part, illustrent une idée ou le contenu d'un sentiment, écrit Twombly qui continue : « c'est en rapport à cela que je romps avec le processus général de l'acte de peindre. [...] Maintenant chaque ligne est une expérience actuelle avec sa propre histoire innée. Elle n'illustre pas – elle est la sensation de sa propre réalisation [...] C'est très difficile à décrire, mais c'est un engagement dans une synthèse de l'émotion, de l'intellect, etc. – peu importe à quel point privé – qui se produit sans distinction dans l'impulsion de l'action. »

La table rase de la surface blanche : une naissance et une remémoration. Le vide, comme le silence chez Debussy, pour que, dans l'apesanteur et déracinées, y résonnent, tels de petits accords, les touches ténues, à peine

effleurées, ou bien appuyées, au contraire, jusqu'à déborder et salir : rares, dispersées, informes, dépourvues de commencement, de fin et de centre. Des vestiges, des signes tracés sur le mur par des passants – cœur, sexe, figures géométriques, lettres, chiffres, vague dessin et les salissures des traces des jeux de l'enfance avec les excréments du corps (et l'apparition, déjà, des allusions à l'Antique : *Olympia*, 1957, *Arcadia*, 1958). Dans ces dessins-peinture-écriture, il ne s'agit pas de primitivisme mais de quelque chose de « primaire » : des résidus d'émotions archaïques remémorés. Une sensibilité aux « émois du corps et du moi » qui ont fasciné Barthes.

Mais « cool ». En cela Twombly est proche de ses contemporains Pop. Circonspect : rien d'une expression jetée, immédiate, d'enfant, d'illettré et de passant anonyme, mais leur mémoire. Twombly « contrefait » les gri-bouillages, les graffitis ou les maladroites d'écriture, « retrouvés à volonté », de manière que la maîtrise reste évidente dans ses variations.



La peinture est un art de l'espace. On a peint le passé ou l'effet du temps, rarement la temporalité, les traces picturales du temps, parce qu'il y manquait « le silence » : l'espace nécessaire pour que le temps y résonne, le blanc, l'intervalle. Par une prémonition, Charles Olson, à Black Mountain College, avait parlé d'« archéologie inversée » : c'est ce qui est à l'œuvre dans les peintures de Twombly comme dans ses sculptures. Une identité entre l'acte de peindre et son objet : le temps. Et dans le temps : trace, reprise, estompage, surcharge, effacement. Un art entre apparition et disparition. Une accumulation du temps par superposition des moments qui en suspend toute direction d'un avant ou d'un après.

Une image figurative est visible d'emblée, même si elle exige d'être interprétée pour être « vue » réellement. Ces tableaux ne sont pas des images, des pièges au regard ou donnés à la contemplation. Mais des surfaces d'écriture, sans être discursive : une coexistence dispersée, dépourvue d'ordre et de lien, de traits, de diagrammes, de taches, de signes et de symboles, hésitants, indéchiffrables comme ensemble, suggérant, à cause de la raréfaction et l'effacement des éléments, un sens cryptique ou hermétique (parfois intentionnellement marqué

par des titres : *Ode to Psyche*, 1960, *On Mists of Idleness*, 1960, *Untitled (Keats)*, 1960). En absence de médiation que seraient les formes et les images, il y a la coexistence non unifiée de sensations et d'idées : du haut et du bas.



Des allusions à l'Antique apparaissent tôt comme des appels aux poètes. La mémoire des sens ne se réduit pas seulement à la mémoire de la sensibilité immédiate. Elle est chargée de signes et de symboles, de culture, de mythe, d'Histoire, éprouvés matériellement. Traces de réminiscences tactiles, liées au corps et non la distance par rapport à des objets de pure pensée ou de regard. Le passé de l'humanité fait également partie du temps perdu et retrouvé du « moi ».

Au début des années 1960, dans un changement de registre, Twombly « re peint » des tableaux de maîtres. Dans des retours sur le passé contre le modernisme, cette reprise de la peinture ancienne n'est pas son invention, bien que la manière et la visée lui soient propres. De telles tentatives existaient, à l'époque, aussi bien parmi les artistes Pop que chez Picasso : ironie ou destruction parodique des uns ou la

volonté de faire traverser le tableau par l'histoire et le devenir de la peinture.

À première vue, les peintures d'après peinture de Twombly ressemblent, de très loin, aux copies réalisées par les enfants qu'on installe dans les musées devant les tableaux. Mais, pour lui, il s'agit d'un renversement de l'Idéal : d'une retranscription de l'Idéal à partir de la sphère inférieure qui y a été sublimée. Le voile dont la beauté, comme sublimation, couvrait le bas, a été déchiré. Que le noble n'est noble qu'à cause de l'ignoble a commencé avec la découverte de l'inconscient, ensuite Duchamp a lancé la sphère inférieure contre l'Idéal : scatologie (*L'Urinoir-Fontaine*) et sexualité (les retouches de *La Joconde*). Mais ce qui chez Duchamp restait extérieur est porté par Twombly à l'intérieur même de la substance des œuvres de Raphaël ou Poussin et d'autres maîtres d'autrefois (*Garden of Sudden Delight* 1960, *Empire of Flora*, 1960, *School of Athens*, 1961, *Triumph of Galatea*, 1961, *Leda and the Swan*, 1962). Twombly participe du mouvement général de la contre-culture : la reprise et la réhabilitation des marges, du laissé pour compte, de l'enfantin, de l'inapte, du brut, de l'illettré, du maladroit, du refoulé surtout : le corps et l'inconscient. Les grands

tableaux du passé deviennent informes, malléables. Non pas quelque chose de donné, de défini, mais qui advient, dans un corps à corps entre le peintre, les tableaux – l'original et le sien – et le spectateur. Par rapport aux règles sublimées de l'ancienne peinture, il y a donc la présence des traces du corps. Et dans la mesure où le corps est parlant : la co-présence des traces du corps, de signes et du langage-écriture.



Twombly avait fait des voyages en Italie avant d'épouser une aristocrate italienne et d'habiter Rome (bien que « nomade » dans l'âme et voyageant perpétuellement à travers le monde, Twombly partagera son temps de travail entre ses demeures et ateliers en Italie essentiellement – à commencer par Rome où naîtra son fils Cyrus-Alessandro, réunissant en son nom les empires d'Orient et d'Occident, et célébré avec *The Age of Alexander*, 1959 –, et New York, Floride et surtout sa ville natale de Lexington). Twombly n'a pas été le premier Américain à « revenir » en Europe : James, Eliot, Pound... Welles. Affinités électives ? Homme du Sud, la Virginie aurait eu pour lui

quelque chose de « méditerranéen ». Des photographies de « nature morte », à Black Mountain College, dénotaient déjà une prédilection très nette pour les lumières et les compositions de Morandi. Quant à l'attrance de « l'Antique », elle a pu être stimulée par le néo-classicisme de Lexington, de Charlottesville et en général par la Virginie de Jefferson. Cependant ces affinités et ces attirances ont pu exister chez bien d'autres sans aboutir à cette rencontre de Twombly avec l'Antique. Il s'agit, pour lui, de mémoire des temps perdus, de réminiscence. Celle-ci s'est effectuée d'abord, indirectement, par l'intermédiaire d'anciennes peintures d'Histoire retranscrites dans son « idiome » propre, avant que Twombly ne parte directement de celui-ci pour peindre ses propres peintures d'Histoire consacrées à l'Antiquité.

Mais tout autant « la traduction » du monde idéal et noble dans la sphère inférieure pouvait s'inscrire dans la tendance contre-culturelle générale – « asphyxiante culture » dira Dubuffet, dont l'œuvre avait été, pour le jeune Twombly, une source de stimulation – autant une peinture d'Histoire se référant à l'Antiquité, et de la part d'un Américain encore, a semblé une transgression, une

régression même dans « la culture ». Ce qui a produit – lors de son exposition à New York – la réaction de rejet provoquée par *Nine Discourses on Commodus*, 1963, renvoyé à l'Europe et à l'École de Paris comme une insulte. Par rapport à la modernité, cela a eu l'effet d'un pas en arrière, avec la visée d'un contenu et d'une narration se développant dans une suite de tableaux, devenue une rareté depuis que la peinture du chevalet, remplaçant les fresques, avait eu tendance à supplanter la succession temporelle du discours et de l'écriture de l'Histoire, par le caractère total et simultané de ses images – la partie pour le tout. Or ce qui s'impose dans cette suite c'est la dimension essentiellement temporelle de l'œuvre de Twombly, « Discours » comme l'indique le titre de cette suite de tableaux. Et au lieu du « all-over » de l'expressionnisme abstrait, le vide. Et par rapport aux précédentes œuvres de Twombly, l'huile grasse, dense et épaisse, projetée sur la toile, semble-t-il, et réinvestie au hasard. Avec l'expressivité brute des taches et des traces qui ne sont plus simplement des salissures, comme dans les « copies des maîtres », mais s'affirment pour elle-même. Et contre le moment « gauche » de Twombly – aléatoire, tâtonnant, méditatif –,

une volonté programmatique avec de plus grands « motifs » ou de gestes qui dominent : une sorte de concentration des signes contre l'aspect évanescent, disruptif, disséminé.

Cette suite a été peinte en 1963, elle n'était pas terminée au moment de l'assassinat du président Kennedy. On a voulu y voir sinon l'écho du moins la prémonition de l'événement, bien que Commode et Kennedy et leur pouvoir aient été totalement différents, comme leur assassinat, sauf à avoir été perpétré à la suite de complots. Pour Twombly, la violence est la substance de l'Histoire, sans la nécessité de s'y référer de manière immédiate. Et cette référence – s'il en existe – s'effectue, dans une œuvre, au niveau du traitement du matériau. Il est possible de comparer le premier tableau de cette suite, avec son quadrillage, au viseur d'un fusil de précision de tireur d'élite, mais il est peu probable que l'ensemble ait un sens « actuel », sauf que l'actuel est la répétition de l'éternelle violence de l'Histoire.

L'Histoire, pour Twombly, a le sens qu'elle avait pour Raphaël ou Poussin : l'Antique a une valeur mythique d'éternité. La relation ou l'interprétation du sens peut se situer à un autre niveau, mais l'Histoire est Antique : dépourvue « d'historicité ». Lorsque Rauschenberg

a entrepris son livre magnifique inspiré des chants de l'*Inferno*, il a interprété Dante avec des éléments qui relèvent de l'actualité. Tout au contraire, et à supposer qu'il existe une relation (improbable) entre *Nine Discourses on Commodus* et l'assassinat de Kennedy, l'actualité serait réinterprétée ici à travers l'éternité de l'antiquité (il en sera de même, dans d'autres suites de tableaux, du rapport entre les guerres homériques et celles du présent).

Ces *Discours* consacrés à l'évolution psychique de l'empereur débauché, cruel et sanguinaire dans sa folie jusqu'à sa mort, n'ont pas eu formellement de suite dans l'œuvre de Twombly. Pour *Illiium (One Morning Ten Yers Later, 1964)*, il a renoué avec ses gribouillages anciens : surcharge, effacement, indécision, reprise, tache, salissure. Les surfaces du triptyque sont remplies de mêlée et de mouvement, avec des palimpsestes de signes divers, des « glyphes » pour des figures : roues, bouclier, tantes, campements, et beaucoup de phallus comme des symboles mêmes de l'agressivité. S'il y a des noms, ils ne dominent pas : tout n'est pas centré encore sur les combats des héros comme dans la version ultérieure de *L'Iliade*.



Dans les années 1966-1971, il y aura des dessins à « la craie » sur de véritables tableaux noirs qui renvoient, pour certains, à la classe et à l'exercice d'école, et pour d'autres, à des tableaux noirs, avec essais et ratures, utilisés dans des recherches scientifiques ou pour l'élaboration de projets. Comme *Untitled*, 1967 : une multiplicité de formes trapézoïdes les unes dans les autres sur un tableau noir délavé, mal nettoyé avec une éponge humide. Ou bien *Synopsis of a Battle*, 1968, avec des arcs, des lignes, des chiffres convergeant comme pour assiéger un champ de bataille tout en haut du tableau.

Mais la régularité du geste et la répétition des « motifs », s'élargissant en écho – que Twombly reprend également sur des fonds clairs –, jouent de l'exercice transformé en entrelacs et ornements. La continuité et la vue d'ensemble prévalent sur ce qui n'avait été, auparavant, que discontinuité et hasard de traits et de taches. Ce ne sont plus des accords isolés résonnant dans le vide de la surface, mais la fluidité des triples croches jouant des sons voisins, utilisée également, par Twombly, dans

le chromatisme d'autres œuvres contemporaines.

Cependant cette nette apparition de formes géométriques marque une différence. Aussi malhabiles, raturés et effacés que soient les rectangles, qui par leur répétition suggèrent presque une tridimensionnalité spatiale, ils exigent un processus intentionnel, impliquant le regard et la distance. L'ensemble des « tableaux noirs » dénotent donc une « montée en classe » : le regard et la distance viennent s'ajouter à la proximité du corps et du toucher de l'enfance. Une volonté de « composition » va s'affirmer contre son précédent refus radical. Mais non de manière immédiate : l'ancienne absence d'organisation, et les signes disséminés au hasard sur la surface se retrouvent dans d'autres tableaux de Twombly des mêmes années, où la présence de chiffres, de figures géométriques et de mesures ont pu évoquer des traces laissées sur des murs par des artisans. Très souvent, dans leur ensemble, les œuvres de Twombly donnent l'impression d'archives anciennes mises à découvert, des restes et de traces exhumés.

Twombly a eu, essentiellement, un rapport à l'Antique à travers les livres (et même par des traductions, sans connaître les langues anciennes). Et non pas, comme pour la haute Renaissance, grâce aux monuments d'architecture ou de sculpture, même s'il a collectionné des statues et des reliques. Malgré la vie en Italie et les voyages autour de la Méditerranée, il n'existe pas de relations visuelles dans son œuvre, pas de rencontre directe ou imaginaire. Absence de références imitatives : ignorance délibérée.

La haute Renaissance peignait l'Antique comme un présent. Chez Poussin, elle devenait un passé. Pour Twombly, il n'y a plus que des Noms. Le retour de l'Histoire étant un retour impossible, métamorphosé par sa disparition, c'est à la fois le mode de relation au passé qui a changé et la manière de le peindre. La réminiscence de l'antiquité perdue, qui ressurgit comme traces, ne se réfère plus à un passé, mais à des échos, dans la sensibilité, de ce qui a disparu, a été perdu, enfoui. L'« aura » de l'Antique devient l'écho de ses Noms. Il ne s'agit pas de « se porter » vers le passé, mais de le ramener à soi dans ses sensations, non pas le concevoir, le voir, l'imaginer, mais le « toucher »,

or il n'y a à toucher que des Noms, les inscrire, pour écouter leurs réverbérations.

Reliquat, reste, résidu de la remémoration du Nom d'*Apollo* ou de *Venus* : le nom, écrit en plusieurs couches de crayons superposées, comme réverbéré par son propre écho, et accompagné de ses multiples appellations et adjectifs. Dans *Apollo and the Artist* ou *Mars and the Artist*, 1975, l'offrande de l'artiste étant, à chaque fois, le signe mal dessiné d'une fleurette sur une feuille plus ou moins maculée, collée en bas d'une autre feuille plus grande, tout autant salie par des coups de pinceaux, et qui porte, inscrit, le nom du dieu et celui de ses attributs. Et pour Mars, des traces plus ou moins estompées de symboles guerriers et sexuels qui sont les mêmes. Le tout étant dans les débordements des traces, comme réverbérées, d'un papier sur l'autre et sur la surface du fond : traces de crayons de couleur, de taches, de coups de pinceaux, d'écritures plus ou moins effacées, de lignes mal dessinées à la règle.

Dans *Pan*, 1975, l'hommage est en haut, une petite reproduction de deux feuilles de bette croisées, collée au-dessus d'une autre surface avec l'inscription estompée du nom de dieu et son écho « panic » qui se répercute en

une tache de peinture inquiétante. Ensuite elle se développe comme une mélodie qui commence, dès le premier panneau d'une autre version de 1980 du nom de Pan, et monte de tableau en tableau, jusqu'à un tutti au centre, et décline, avec des changements de couleurs instrumentales pour se réduire à un point sur fond blanc à la fin.

Dans les collages, comme ceux dédiés à Mars ou Apollon, il s'agit de deux parties différentes, avec des passages : en haut, l'écho, la résonance d'un ailleurs, passé ou intemporel, le bas en relation avec la trace du peintre qui l'accueil. Cette dualité se retrouve, comme il se doit, pour *Plato*, 1974 : en haut un ciel peint visible par un petit cadre découpé dans une feuille double surchargée d'une autre feuille en bas, avec une barre de mesure et le nom de Platon, le O penché du « Plato » faisant écho à la mandorle-ellipse cosmique qui supporte tout en étant elle-même portée par la grande feuille rectangulaire de la surface. Il existe la même relation dans *Untitled*, 1970 : une carte postale d'un ciel orageux collée sur une petite feuille en haut dont l'écho se répercute en une forme noire en bas avec des traces de graphite et de crayon.

D'autres petites reproductions, mais de tableaux de maître recouvertes d'un peu de

peinture, sont collées dans la série *Bacchanalia*, 1977... Il aurait voulu être Poussin, a dit Twombly : « *I would've liked to have been Poussin, if I had a choice, in another time. I had a Poussin period in my head.* » Arrivée à sa propre peinture d'Histoire, Twombly peut se situer en rapport à cette origine dont il était parti dans ses retranscriptions de tableaux anciens. Les mouvements lyriques de pinceaux les accompagnent de leur lenteur descendante – en résonance du *Fall* et du *Winter* des sous-titres – et deviennent leur commentaire ou une résonance musicale.



Twombly revient à Homère, de nouveau en 1978, avec un ensemble imposant de tableaux. La version de 1964 cherchait à rendre l'impression du champ de bataille dans une mêlée confuse, sans focalisation sur les héros. Même s'il y avait eu, en prélude, deux grandes toiles. *Achilles Mourning the Death of Patroclus*, 1962, en format horizontal dominé par le vide, avec la désolation d'une écriture barrée et le désœuvrement de quelques traits, et au-dessus d'une ligne de partage, comme une fumée s'éloignant pour s'évaporer, dans une légèreté

évanescence et nostalgique. Tandis que *The Vengeance of Achilles*, 1962, accentuait la violence du format vertical et phallique : des traits ténus, comme l'impression de veines et de nerfs raidis, tendant vers un sommet anguleux et rouge, comme la pointe d'une épée. Non pas une image dans le sens figuratif, mais dans celui poétique ou musical du terme : l'effet évocateur et non la chose représentée directement.

La grande version de 1978 – *Fifty Days at Iliam* [« a » pour Achille remplaçant volontairement dans le titre le « u » de « Ilium »] – sera la scène de l'action héroïque, avec la présentation des deux camps, d'abord par l'inscription des noms (*Heroes of the Aacheans*, *Heroes of Piriam* où domine surtout le nom de Cassandre, *Heroes of the Ilians*). Ensuite les deux armées en ordre de bataille avec les noms et les signes habituels identifiant sexe rouge turgescent et arme de combat. L'enroulement de lignes en cercle pour les chars, et des figures géométriques, triangles pointus pour des lances. En dehors des grandes scènes, la tonalité émotive se concentre dans les tableaux aux motifs isolés et d'une plus grande densité de couleurs : les boucliers, « l'ombre de la nuit éternelle », « le feu qui consume tout devant lui ».

Et de manière plus dynamique encore autour d'Achille. *Shield of Achilles*, l'enroulement tourbillonnant de lignes de couleurs autour d'une boule de feu centrale, la fugue et la condensation d'énergie d'un bolide en rotation sur lui-même et sur le point de se lancer. *Vengeance of Achilles* : des cercles enroulés suggérant une sphère d'où pointe un dard évoquant vaguement un sexe turgescent comme si c'était l'essence même de la guerre...

Sur les fonds clairs de grandes toiles, et résonnant dans le vide qui les entoure, les scènes de guerre sont surtout une scène d'écriture de noms et de glyphes, de graphie de différentes tailles et de guingois, répétée et maladroite, estompée en partie, et de traitements de lignes, de coups de pinceau et de tache. *Fifty Days at Iliam* est l'accomplissement d'une écriture-figure, étrangère à la tradition figurative occidentale, créée par Twombly et mise en œuvre dans cet ensemble pour retranscrire l'un des textes fondateurs de l'Occident.



Si le phallus, et son agressivité, est omniprésent sur les champs de bataille comme leur

essence, les signes du corps féminin – sexe, seins, fesses – sont multiples parmi les symboles qui marquent les surfaces blanches dès le départ. Ils sont foisonnants dans la matérialité orgastique de *Leda and the Swan* de 1962, avant de disparaître dans les flots qui caractériseront le même thème dans les années 1980-1990. Ailleurs c'est une forme trapézoïdale, suggérant la profondeur, qui est liée à Venus, *Genetrix* ou *Cnidian*, avec récurrence, dans la peinture et la sculpture, aux cours des années. C'est seulement tardivement – par rapport à l'un des motifs favori des peintres – qu'il y a, en 1988, une allusion au nu féminin, *Untitled*. Une suite de quatre tableaux au format vertical, au lieu de l'horizontal pour le nu couché, et au centre un rectangle avec l'inscription du nom *Odalisca*, en absence d'image. Et des variations de formes florales, plus ou moins nombreuses et espacées, autour du rectangle central marqué en bas à gauche par la réduction de « l'odalisque » à un symbole synthétique de son sexe. Avec des changements de l'intensité des couleurs : chaudes et ardentes au début pour devenir pâles, évanescentes et quasi monochrome à la fin, tandis que le principal symbole diminue de taille de tableau en tableau.



C'est la ligne et l'acte de dessiner qui ont caractérisé longtemps l'œuvre de Twombly. La matière picturale, en tant que telle, qui apparaissait de plus en plus dans les reprises des tableaux de maître, et même dans la série *Ferragosto*, 1961, avait d'abord une fonction de salissure et de tache. C'est pourquoi elle a choqué par sa différence, en s'exposant ostentatoirement dans *Nine Discourses on Commodus*. Par la suite la matière picturale devient aussi présente que la ligne : mélange de couleurs légères dans des mouvements lyriques du pinceau, comme accompagnement et résonance musicale des lettres, ou bien une densité plus compacte d'où les lettres semblent émaner. Elle s'affirmera même parfois avec extrême violence exigée par la nature du thème comme dans *Summer Madness*, 1990.

Créant les passages d'un moment à l'autre, la présence de « la peinture » et ses différentes densités modulent les suites constituées de plusieurs tableaux. *Goethe in Italy*, 1978, commence avec le format vertical d'un petit tableau : matière sombre éclairée à peine, tout en haut, d'une faible lumière qui se réverbère

vaguement plus bas. Ensuite, en vertical encore, ce sont de toile en toile des coups de pinceaux en diagonale descendante, qui deviennent plus lumineux et aériens. Jusqu'à un format horizontal où s'inscrit le titre qui trouve sa résonance en écho, et la « résolution » de l'ensemble, dans le simple crayonnage d'un dernier format horizontal. *Hero and Leandro* de 1981-1984 commence aussi comme une chute d'eau pour se terminer, après une étape intermédiaire, avec une surface apaisée et lumineuse. Des « ruissellements » apparaissent dans la version de 1985 de *Hero and Leandro (To Christopher Marlowe)* ou dans la série *Analysis of the Rose as Sentimental Despair*, 1985.

Ainsi que pour l'Antique, l'inscription des noms des poètes suffit parfois, ou bien le titre de leur œuvre et leurs échos (*Virgil*, 1973, ou accompagné d'un attribut, comme le turban – avec sa connotation sexuelle – pour *Rumi*, 1980). Dans cette « peinture de lettré », la poésie est une constante, et souvent l'écriture du poème – toujours « gauche » – occupe la totalité de la surface avec juste quelques traits de crayon et peu de coups de pinceau. Telles ces taches de couleur au hasard sur des pages de poèmes, comme des fleurs séchées dans un

vieux recueil : *Petals of Fire*, 1989. Très tôt, Twombly a « écrit » aussi son propre recueil de poèmes : *Poems to the Sea*, 1959, en vingt-quatre dessins, des mots épars, répétés, raturés, des lignes et de légères traces de pinceau ondoyant sur les surfaces.



Twombly joue des similitudes entre la liquidité de la matière picturale, mouvante et ondoyante, grâce aux traces du pinceau, et l'eau reflétant la lumière, limpide, cristalline, rare ou trouble, fouettée, torrentielle. Avec cette ambiguïté entre le concret et l'abstrait, et souvent dépourvus de « sujets » et comme consacrés à la pure peinture, un ensemble de toiles, entre 1984 et 1988, étonne d'abord par leur caractère inattendu. Leurs cadres déroutent aussi parfois : des carrées et des rectangles flanqués d'arcs, ou des ellipses. Dans ces tableaux « abstraits et concrets » – dépourvus de titres en général mais parfois bien désignés comme les quelques *Paesagio* de 1986 –, ce sont la peinture et la matière qui s'imposent. Ils se partagent généralement entre deux zones : claire et sombre, qui peuvent bien « représenter » un ciel partiellement chargé, des

pins noirs dans un paysage ou des reflets sur la mer ou un fleuve.

Cette identité entre l'eau et la peinture finit par devenir, avec des coulées de peinture, un véritable ruissellement. Lorsque le fond du tableau tend à se transformer en « espace », ce « ruissellement » – comme un léger voile devant l'apparition d'un lointain dans les tableaux à thèmes – réaffirmera la surface et la présence de la peinture et sera presque constant dans toutes les œuvres de la dernière période de Twombly.



Qu'il s'agisse ou non d'hommage précis à un poème, les mots et la peinture deviennent inséparables : « à la chinoise ». Dans *Quattro Stagioni*, 1993-1995 – la plus « debussyste » des œuvres de Twombly – l'écriture, entre apparition et effacement, et les couleurs, sont les harmoniques les unes des autres. Discontinuité continue, fluide, fragile, flottant. Surgissement et dissolution dans le silence des fonds, des taches qui évoquent, allusives, une atmosphère, suggérant le flou qui entoure des végétations. Raffinement et rareté : jeux sur les différences de couleurs, mais aussi des intensités, des sonorités, timbres, échos et

réverbérations. Émergeant de l'oubli, comme une musique où régneraient des accords plutôt que le développement mélodique. Ni description détaillée, ni aucune signification précise, mais l'impression de tonalité particulière des vibrations dans l'air pour chaque saison.

Ainsi que les lettrés chinois, Twombly s'est servi, depuis le départ, de crayons et de pinceaux pour tracer indifféremment des signes d'écriture et d'autres graphismes sur des surfaces blanches. Ce sont surtout le vide, l'union de l'image et du poème avec l'amour du format vertical qui produisent l'impression de la proximité avec la peinture chinoise. Certes, en fait d'image, il n'y a que des sortes d'« accords » (dans le sens « vertical », musical du terme) de couleurs. Et le vide n'a pas, chez Twombly, la signification de l'état originel d'avant le cosmos. Mais le vide est bien ce sans quoi le plein n'atteint ni son dynamisme ni sa plénitude. Et il a pu se métamorphoser, après sa fonction de simple surface dans les premières œuvres – l'obligation des modernes – pour suggérer un espace.

Cela rend possible que quelque chose se développe dans le temps comme avec *Say Goodbye, Catullus, to the Shore of Asia Minor*, 1994. Un tableau qu'il faut lire, comme les

rouleaux chinois, de droite à gauche. Le parcours, à l'occidental, de gauche à droite commencerait avec des signes à peine visibles sur une surface, se densifiant de plus en plus en « accords » de couleurs, avec des taches plus affirmatives dans le dernier panneau. Cependant la forme qui déborde du cercle central est bien dirigée vers la gauche et impose une autre direction de lecture. De plus, dans un sens « réaliste », il s'agit d'un voyage d'Est en Ouest, qui nécessite de regarder le tableau à partir de la droite. En allant d'un accord vertical de taches denses de couleurs chaudes, fortes en timbres et sonorités, qui vont être modulées dans la deuxième partie du diptyque plus longue. Puis en passant par le motif ancien de l'enroulement de lignes serrées qui se détendent en cercles plus larges et se terminent en une forme descendante, répétée plus bas. Ensuite tout se raréfie de plus en plus, en allant vers le silence, marqué par quelques « bateaux », en écho atténué : l'adieu devenant son propre souvenir qui s'estompe et s'efface.



Comme pour l'affinité entre la matière picturale et l'eau, il suffit de quelques lignes

croisées au pinceau pour qu'il y ait le signe « bateau », sans qu'il en soit l'image. Avec des taches qui suggèrent les boulets dans les voiles ou l'incendie, et ce sera l'épopée de l'une des plus grandes batailles navales de l'Histoire : *Lepanto*, 2001. Encore une fois « la guerre » comme l'essence de l'Histoire. Auparavant il s'était agi d'une entreprise difficile : une peinture d'Histoire quasi abstraite, avec des signes, des noms mais dépourvue d'images. Tout cela a disparu de *Lepanto*, dans une identité entre abstrait et concret. Une symphonie à programme en douze toiles disposées sur un mur bombé, comme un effet d'onde. Un véritable hymne à la couleur, placé entre deux sculptures qui, par leur blancheur, apparaissent comme des gardiens du temple. Certes il n'y a pas « le sacré » de la Chapelle de Rothko à Huston (où Twombly a également sa galerie attitrée à The Menil Collection... mais *Lepanto* se trouve à Munich). Cependant comme ensemble imposant, cette œuvre de Twombly n'a pas d'autres antécédents, sinon Rothko et les *Nymphéas* de Monet, l'eau et les fleurs dans un cas et la flamme dans l'autre. Mais les *Nymphéas* ne sont pas des tableaux d'Histoire et la Chapelle de Rothko est intemporelle. Tandis que *Lepanto* crée un

déroulement, une suite de différentes phases et d'aspects. Chaque tableau pour soi avec ses harmoniques, et l'ensemble comme une suite. Et essentiellement un rythme : un véritable développement musical par variations, modulations, reprises, et transformations, d'alternance du proche et du lointain, de la surface et de la profondeur et des couleurs chaudes par rapport au blanc, et des plans rapprochés ou de gros plans de bateaux pour scansion.



On retrouve le bateau – ce sera celui du dieu soleil désigné, pour sa part, comme cercle rayonnant, ou bien la barque des morts – dans *Coronation of Sesostris*, 2001. En fait il s'agit du « couronnement » de la peinture de Twombly. Et l'histoire du Pharaon, celle de son œuvre. La suite des toiles reprend, en les variant, certains moments stylistiques et certains motifs, comme l'écho de son propre passé et son devenir pour se terminer, en un format vertical dans la pure abstraction d'un silence, presque absolu : l'écriture déliée en haut, et marquées par des coulées de peinture, à mi-hauteur, à droite, une forme géométrique noire, comme le granit

affectionné des Égyptiens, mais inclinée et instable, attirée vers le bas par une autre forme noire.



La relation que les tableaux de Twombly instaure avec le spectateur – vision ou lecture, image ou écriture – privilégie de plus en plus la vision, même dans les tableaux qui reprennent, en les surchargeant de couleurs, les « leçons d'écriture sur le tableau noir », tandis que c'est la lecture qui prédominait auparavant. Au passage, il y a eu sinon la disparition mais la réduction du « sujet » à presque rien. Le court poème, des haïkus souvent, ne détermine plus l'œuvre, il accompagne la peinture en écho. Abstrait ou avec des motifs, l'aspect ornemental et décoratif tend à prévaloir et d'une certaine manière le point de départ : l'énergie de la pure trace picturale sans que ce soit de l'expressionnisme.

La transition entre la suite *Lepanto* et celle qui a suivi : *A Gathering of Time*, 2003 s'est effectuée en douceur, très simplement. Certaines toiles de la série *Lepanto*, tout en ayant un « sujet » – des flammes dans les voiles – peuvent aussi bien être vues comme des

œuvres purement abstraites. Et des taches de couleurs, généralement monochromes et tendant vers le blanc, de *A Gathering of Time*, évoquent des fleurs flottant sur l'eau, le monochrome bleu-vert des fonds. Cependant les « coulées » de peinture qui vont dominer dorénavant sont ostentatoirement de « la peinture dégoulinante sur la surface », même si l'on peut aussi bien les considérer comme des flots ruisselant qui irriguent et fécondent les toiles. Ces « coulées » de peinture, fluides, liquides et diluées – qui semblent l'effet de gaucherie d'un maladroit incapable de mesurer la quantité de couleur qu'il pose sur la toile – sont verticales, sans rien donc des drippings de Pollock et de leurs mouvements telluriques tourbillonnants et en réseaux, pourtant impossibles à oublier. Par « rassemblement, accumulation ou amoncellement du temps » du titre, on serait tenté de comprendre également « une remémoration du temps ». Car en deçà des drippings, il s'agit encore, volontairement ou non, comme d'un souvenir de l'une des origines de l'École de New York : le dernier Monet.

L'abstrait – la surface et la matière – et le concret – les motifs évoqués – unis dans *A Gathering of Time* vont se disjoindre dans les

œuvres tardives. Des bateaux qui de signes tendent à prendre de la consistance et devenir images, avec leur couleur rouge sur le pétrole du fond, dans la série *Leaving Paphos Ringed with Waves*, 2009. Et surtout les variations des formes florales sur panneaux de bois, commençant délicatement et petites, en 2007, avec des couleurs rouges sur des fonds beige-jaune, ou de marron sur fond orangé, pour prendre ensuite, avec leur taille et l'intensité de leurs couleurs – bleu, violet, rouge, vert foncé, jaune... – de l'ampleur et une beauté éclatante et flamboyante dans *The Rose*, en plusieurs séries, 2008. Par contre les ensembles *Winter Pictures*, 2004 et *Notes Salalah*, 2007, malgré leur titre, sont de pures abstractions. Il y a bien des taches marron sombre sur les fonds clairs de certains tableaux des *Winter Pictures*, mais impossibles à confondre avec des fleurs. Les coulées de peintures et le blanc du fond modulent les surfaces, ponctuées parfois de grands et épais traits de pinceaux, calligraphies d'une écriture extrême-orientale de pure invention. La proximité des œuvres abstraites étant trop grande avec les Expressionnistes abstraits, pour écarter des ressemblances, les *Winter Pictures* privilégient le format vertical qui impose la présence de la surface, et les *Notes*

Salalah, de grands formats – « new-yorkais » – évitent toute tension expressive dans les grands mouvements de pinceaux de couleur claire, plus ou moins appuyés, transparents ou denses qui se répercutent en écho sur le vert sombre des fonds.

Le style tardif et l'art de la vieillesse de Twombly se manifestent, à côté de ces tableaux magistraux, dans une reprise, récurrente depuis 2004 jusqu'à la fin, transformée en une sorte de signature, d'une formule conventionnelle de ce qui lui avait été propre, comme le monument de soi-même. Les entrelacs et arabesques, libres de signification, que l'on avait appelés « les exercices d'écritures », comme à la craie sur le tableau noir. Mais tout en couleur maintenant, sur des fonds beige ou jaune, et dépourvu de leurs précédentes maîtrises soignées et méticuleuses. D'une impétuosité débridée, d'une rapidité impatiente, compulsive même, d'une expressivité explosive et empressée, dirait-on, pour affronter le vide et le néant qui menacent. *Camino Real*, voie royale de toute une existence jusqu'au seuil de la mort. L'acte de peindre : la trace mise à nu.



Si Twombly n'a commencé véritablement la photographie qu'à Black Mountain College, par contre il a fait de des sculptures très tôt. Et il a continué. Avec une interruption notable entre 1959 et 1976, il a produit un ensemble considérable d'œuvres. Ses sculptures participent des visées communes avec sa peinture. Mais les œuvres résultent de leur réalisation. Matériaux et technique de chaque pratique ont leur possibilité et leur exigence propre. Les sculptures de Twombly ne sont donc pas la simple continuation de ses tableaux.

Le point de départ de Twombly, comme souvent pour d'autres peintres-sculpteurs depuis Picasso, a consisté en « récupération » : des matériaux trouvés et disponibles au hasard, des éléments plus ou moins métamorphosés par leur intégration à la construction. Étudiant d'art, Twombly a été très attiré par Schwitters qui dominera chez Rauschenberg.

Au début, les sculptures de Twombly ont des structures verticales : frontales et étroites, les matériaux et les objets utilisés, en l'absence de l'homogénéité que leur donnera ultérieurement la peinture blanche, ne perdent pas leur indépendance. Twombly cherche à créer des fétiches et des totems. En parallèle avec ses dessins et les tableaux inspirés par l'Afrique,

Untitled, New York, 1953 – pauvreté de moyens maladroitement ajustés : bois carrés et ronds réunis en tête-bêche avec des tissus et des clous – atteint, à cause de ses irrégularités mêmes, une dimension magique qu'on ne retrouve pas avec les éléments industriels assemblés dans ce qui ressemble à une « pendule ». Mais bien avant, dès 1948 *Untitled*, Lexington, des boutons de porte et une plante ou un champignon sur des socles, couverts de peinture blanche, ouvrent ce qui deviendra le chemin : non plus totem ou fétiche dans une relation directe, mais « scène » pouvant être interprétée de façons diverses.

Entre 1959 et 1976 Twombly ne fait que peindre en commençant par « défaire », « déconstruire » les tableaux anciens et ne sculpte donc pas. Car l'idée même de « la forme », dans son origine, est un concept « plastique » et dérive de la sculpture et les sculptures de Twombly ne sont pas, en général, informes ou informelles, mais des « sublimations » : elles peuvent partir du déchet, mais n'existent qu'en tant que forme, constructions rehaussées par le blanc, la forme épurée de la lumière. Le blanc est leur « finition » effective qui les soustrait au temps et les transforme en œuvre d'art. « *White paint is my marble.* »

Considéré comme « le marbre », le blanc devient le matériau distinctif par rapport à la diversité des matériaux quelconques trouvés du départ : il nie leur fonction et non leur matérialité. Il produit la transmutation qui transforme les matériaux en forme, mais sans effacer les traces qui les ont marqués, ni les traces de ses propres coulées qui les recouvrent.

La blancheur était à l'origine des peintures : le blanc comme surface d'inscription. En sculpture, la blancheur est le point d'arrivée. Là où gribouillages et taches « salissent » le fond blanc, la peinture blanche rend homogène les sculptures et, même diluée à l'eau ou épaisse à l'huile, et tout en dégoulinant, elle leur donne un aspect immaculé.

Cependant si le blanc n'occulte ni n'efface les difformités, les rugosités ou les marques du matériau récupéré, qui ne disparaissent pas dans l'œuvre, ce n'est pas pour exalter leurs qualités spécifiques choisies : bois, carton, caisse, clous, fil de fer, plâtre, cendre, tissu... mais aussi feuille de palmier, fleurs artificielles et vers la fin, lorsque la matière, en tant que telle, tend à se suffire à elle-même et prend de l'importance, de vraies fleurs ou des branches d'arbre, de plantes...

Les matériaux ne sont retenus que pour une seule raison : leur « obsolescence » manifeste. Elle domine dans les sculptures de Twombly. Elle ne consiste pas en déchets de « la civilisation » mais de ce qui a été érodé par le temps (à la différence de Rauschenberg qui récupère les produits de l'industrie devenus obsolètes, abandonnés dans la rue, afin d'en faire de grandes installations avec son et lumière). Pour Twombly il ne suffit pas de rédimmer le laissé pour compte : des rebuts, résidus inutiles, reliquats rejetés, méprisés, endommagés, non dégrossis, avec des écorchures et fêlures non polies. Ce sont les constructions qui lui importent : les sculptures. Et celles-ci, en elles-mêmes, par leurs contenus mythologiques ou historiques, sont comme frappées d'obsolescence : des restes mystérieux exhumés d'un passé immémorial, sans prétendre l'être cependant, et en même temps comme des jouets d'enfant bricolés avec ce qui tombe sous la main, et dont les matériaux restent ce qu'ils sont tout en entrant dans d'autres significations et « une autre histoire ». Capacité de voir autre chose dans ce qui est : la métamorphose du donné où apparaît l'essence de l'art comme pure apparence. Non pas révélation de la substantialité – à l'ancienne – mais signe vers ce qui n'est pas là.

En 1976, lorsque Twombly reprend la sculpture, et utilise des tubes en carton, des cylindres de différents diamètres posés au-dessus l'un de l'autre, leur simplicité austère, leur netteté d'épure, d'une luminosité éclatante et quasi immatérielle, résonne et impose le silence qui se retrouve dans d'autres œuvres de construction géométrique délimitant l'espace, le vide et la lumière. Mais rapidement des formes grêles, de guingois parfois, un peu tordues, biaisées, ajustées à l'aide de fil de fer, de colle et de clous montrent qu'il ne s'agit pas de l'« on voit ce qu'on voit » minimaliste, et de sa logique tautologique industrielle du matériau, refusant la composition et résistant à la signification, avec ses formes épurées, ses structures élémentaires simples, dépourvues d'histoire et d'émotion. Et il n'y a pas, pour Twombly, que des problèmes plastiques : statique-dynamique, volume-surface, poussée, élévation et contrepoids... Par rapport à l'autre tendance extrême de l'époque, la sculpture de Twombly est « un art du peu », mais non pas Arte Povera. Ce ne sont pas les morceaux de bois, en eux-mêmes, qui constituent le but, mais le travail effectué avec eux, la possibilité de les transcender, de les rédimer : leur transfiguration en œuvre qui les dépasse de loin et n'a rien d'univoque.

Bateaux, barques, sarcophages, chars, disque solaire, feuilles de palmier pour aile de cygne... le sens – clair ou hermétique, polysémiques en tout cas – ne se réduit pas à la visée mimétique de leur apparence. Même lorsqu'il s'agit de « répliques », miniatures incongrues et malhabiles de vestiges antiques (tel l'emploi d'un joug pour cou d'âne servant à « reproduire » Ctesiphon, l'arc le plus célèbre du monde ancien), sans dérision aucune, c'est en cela même que consiste leur sens : leur transformation, par le temps et l'Histoire, en l'obsolescence du « presque rien ». Non loin du célèbre arc Sassanide, il y a le tombeau de celui dont le prénom entre en résonance, par homophonie, avec Cy Twombly, Cyrus le grand : *Pasargade*, 1904, deux caisses en bois et une forme de pierre non polie, l'un sur l'autre pour la sorte de « pyramide à degré » que constitue le monument... Comme beaucoup de ses tableaux, la spécificité de la sculpture de Twombly c'est d'avoir pour objet l'Histoire, et celle-ci a la guerre pour essence avec l'emblématique char de guerre phallique *Untitled* ou bien *Anabasis, Thermopylae...*

Ses sculptures paraissent minuscules en comparaison des projets industriels de plus en

plus gigantesques et pesant des tonnes de ses contemporains. Elles ont la désuétude de monuments dédiés à « la petitesse » et la fragilité. Car c'est bien de « monuments » qu'il s'agit. Twombly soustrait du monde des matériaux pour les transformer en œuvre, il installe celle-ci sur un socle et en couvrant le tout de peinture blanche, il soustrait l'ensemble du temps et de l'espace pour les porter dans la lumière et la résonance du silence. Le socle, bien plus grand que ce qu'il supporte, n'est pas simplement un piédestal à son service. Il fait partie intégrante des sculptures, qui en acquièrent ainsi leur dimension monumentale : des boîtes de tailles différentes superposées, non pas pour devenir l'autel, mais, à la limite, être, dans leur propre aura moyen d'élévation-ostentation, et par leur redondance, la chose même.



Les sculptures de Twombly rédimment la fragilité éphémère des matériaux en les extrayant du temps, mais, comme dans ses peintures, c'est le temps que Twombly introduit dans ses photographies. Il a la maîtrise de l'espace et de

la lumière, du cadre dans le cadre inspiré par la solennité de ses demeures italiens, le sens de la mise en scène de ses statues antiques et de la découpe de l'espace visible par rapport aux surfaces noires. Et il connaît le mystère du format vertical. Cela commence par le noir et blanc et le capharnaüm obscur illuminé d'un éclairage d'opéra de l'atelier de Rauschenberg et se termine en couleur avec, de plus en plus, en gros plan, une prédilection pour la nature : fleurs, fruits, légumes et paysages.

Mais c'est surtout autre chose que Twombly cherche dans ses photographies. Après « la nouvelle interdiction des images » que l'existence de la photographie a imposée à la peinture, c'est comme des « revenantes » que les images sont réapparues dans la peinture. Paradoxalement c'est ce qui se produit également dans les photographies de Twombly. Contre l'instantané et surtout la précision figée inhérente à « la positivité » photographique, c'est essentiellement le flou qu'il privilégie : le spectral, l'image fantôme, les traces évanescences, l'en deçà de l'évidence mécanique et autosuffisante de la photographie. La potentialité du temps, et non pas la reproduction simple de ce qui s'est trouvé devant la caméra. Ses photographies

deviennent des évocations. Ce sont des images de mémoire, l'inverse donc de sa perte que Proust considérait déjà comme un effet de la précision figée et mortifère de la photographie.

DU MÊME AUTEUR

Le Cubisme

Cosa mentale contre l'image miroir

Fautrier

La Figuration libérée

L'image contre la photographie

Twombly
Traces
L'en deçà de l'image

a été achevé d'imprimer
à 250 exemplaires hors commerce
le 20 novembre 2020
par J.-P. Louis à Tusson

Dépot légal décembre 2020 – Éditeur 6

