

## Passer au blanc — l'état des choses dans la sculpture de Cy Twombly

L'altération dans la création contemporaine oblige à reconsidérer l'émergence d'un art qui prendrait pour départ les années 50-60, une période clairement délimitée et identifiée dans le champ des arts-plastiques, période qui marque un tournant, une « clôture de l'histoire » et dont le paradigme<sup>1</sup> possible serait la boîte Brillo de Warhol<sup>2</sup>.

On peut accorder à cette notion un peu flottante « d'art contemporain » une valeur générique, comme le fait par exemple Nathalie Heinich<sup>3</sup>. On peut aussi aborder ce « cap » contemporain avec le postulat selon lequel toute œuvre nous est contemporaine, et cela depuis l'expérience radicale que l'on peut en faire, con-temporanéité intrinsèque à la perception de l'œuvre où l'entrelacement du sujet et de l'objet ruine tout découpage historique, toute répartition chronologique<sup>4</sup>. Il en va alors d'un certain mode de relation avec la temporalité de l'œuvre.

Il est des œuvres qui privilégient ce mode de relation, voire qui l'instituent (c'est leur principe constitutif) ou pour le dire autrement, avançons que c'est leur mode de présence au monde. C'est le cas de la sculpture de Twombly parce qu'elle déroute considérablement tout type d'appréciation générique, catégorielle ou historique, c'est une œuvre intempestive. C'est-à-dire encore qu'elle est inactuelle et pour faire un parallèle avec l'écriture poétique, elle ne souscrit pas à cet *universel reportage* que déplorait Mallarmé<sup>5</sup> à propos d'une écriture soumise en quelque sorte aux sirènes de l'actualité.

Les sculptures de Twombly semblent intemporelles, ne coïncident pas avec leur temps et c'est ce qui les rend, mais est-ce vraiment un paradoxe, c'est ce qui les rend profondément

---

1 « L'art contemporain se définit entre autres choses par le fait que l'art du passé est à la disposition des artistes et qu'ils peuvent l'utiliser à leur guise. [...] Le paradigme de l'art contemporain est le même que celui du collage [...]... l'esprit contemporain emprunte sa vision à l'idée d'un musée fondé sur le principe selon lequel tout art y a sa place légitime, sans qu'il y ait de critères *a priori* quant à l'aspect qu'il doit revêtir, et sans qu'il y ait de récit dans lequel les objets exposés devraient s'intégrer. »

DANTO, Arthur. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 30.

2 « ...l'existence d'une propriété extérieure susceptible de distinguer la *Boîte Brillo* d'Andy Warhol des boîtes Brillo du supermarché n'était nullement une condition nécessaire [...] Cela impliquait que désormais la signification de l'art ne pouvait plus être enseignée par des exemples. Et cela signifiait à son tour que, du point de vue des apparences extérieures, tout pouvait être une œuvre d'art. »

*Op.cit.*, p. 41.

Voir également du même auteur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

3 Il s'agit, en effet, pour la sociologue, d'une catégorie non plus chronologique mais générique, c'est-à-dire qui « répond à des critères esthétiques et des critères de fonctionnement ». Avec l'œuvre contemporaine, l'intérêt ne porte plus sur l'objet mais sur ce que l'objet fait à son environnement.

Voir à ce sujet, HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris : Éditions Gallimard, 2014.

4 « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances, elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. »

Mais aussi : « il (le contemporain) est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la « citer » en fonction d'une nécessité qui ne doit rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. »

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Éditions Rivages, Poche / petite bibliothèque, 2008, p. 11.

5 « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. »

MALLARMÉ, Stéphane. « *Crise de vers* », *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Gallimard, La pléiade, 1945, p. 368.

contemporaines. Les moyens chez Twombly sont simples : quelques objets, un assemblage, le recouvrement partiel ou total de la composition obtenue par du blanc, une horizontale, une verticale, des obliques. Peu de choses donc, et des constructions dont la composition repose avant tout sur le montage-collage des objets trouvés ou même chinés<sup>6</sup>.

Dire cela, s'en tenir à cette lapidaire description, c'est évidemment ne rien dire de l'œuvre, c'est la réduire à des données matérielles somme toute assez sommaires. Pourtant, les sculptures de Twombly ne sont guère plus que cela, des données matérielles concrètes et rudimentaires, une absence de technologie, peu de moyens et aucun assistant. Des données élémentaires, dont l'agencement se règle et réside sans doute dans la minutie du dispositif.

Nous nous pencherons donc sur ce dispositif, en tentant d'approcher l'altération à l'œuvre et en œuvre dans la sculpture de Twombly, notamment à travers l'emploi du blanc pour ses effets de liaison mais aussi de déliaison des choses, pour les effets spécifiques qu'il produit sur les éléments cités à comparaître dans ces assemblages minimaux.

Si l'on s'en tient à une stricte définition du phénomène physique engendré par l'altération, il s'agit d'une transformation et donc d'un processus qui modifie substantiellement l'aspect, la forme ou bien encore la matérialité. L'altération rend *autre*. C'est-à-dire encore, affecte les choses en modifiant leur état : la différence, le déplacement et l'écart entre deux moments observés et pris dans une chaîne opératoire complète (dans un processus abouti) sont au cœur du principe même de toute altération.

On aura pu mesurer au cours de ces deux journées d'étude, à quel point la différence est sans doute le noyau même de toute œuvre recevable, la différence en tant que force qui déstabilise nos critères d'appréciation, pour sa capacité à renouveler nos représentations, la différence dans ce qu'elle ouvre comme possible sens : l'œuvre produit en effet « une situation questionnante »<sup>7</sup>. Tout œuvre consistante rend l'autre et rend autre, elle n'est pas un duplicata du réel, elle est métaphore (au sens de transport). L'altération pourrait bien être alors la différence rendue à sa plus fondamentale expression. Une différence qui s'exercerait et se manifesterait encore plus puissamment sur les apparences, puisque pour reprendre les mots de Jean-Marie Pontévia : « l'apparence c'est ce qui ne cesse de changer »<sup>8</sup>. Il s'agira donc de se pencher sur ce régime des apparences, dans la sculpture, et cela notamment à partir des différents changements que l'on peut enregistrer pour une même pièce (si l'on prend en compte par exemple, les originaux et les répliques ou les traductions réalisées en bronze).

Mais avant d'étudier plus précisément cette altération par le blanc, il faut revenir brièvement sur les quelques rares entretiens où Twombly parle de son travail (les questions qui lui sont posées concernent d'ailleurs essentiellement la peinture, très peu la sculpture).

Dans un échange avec David Sylvester daté de l'année 2000, l'artiste explique à la suite d'un développement consacré au paysage et à son attachement profond au sud, notamment à l'Italie et à la Grèce, l'importance qu'aura eue la vision de la mer<sup>9</sup>. Il fait ainsi remarquer à son interlocuteur

---

6 Twombly insiste sur l'importance des lieux où il pouvait trouver des objets, des matériaux pour sa sculpture et notamment des boîtes. Lexington paraît être à ce titre le lieu privilégié pour une telle démarche et recherche plastique : « *I found myself in places that had more material. I found all kinds of materials to work with. In Gaeta you don't find material but in Lexington there where those antique shops where you could buy boxes, all kinds of things, so it stimulated ideas.* »

SEROTA, Nicholas. *History behind the thought*. Cy Twombly / Writings, www.cytwombly.info, Rome, 2007.

7 SOURIAU, Etienne. *Les différents modes d'existence, De l'œuvre à faire*. Paris : PUF, 2009, p. 208.

8 « [...] l'apparence, c'est le flux de la diversité sensible, offrant toutes sortes de sens contradictoires (le miel tantôt doux et tantôt âcre comme le site Descartes) ; d'autre part, l'apparence c'est ce qui ne cesse de changer, de s'altérer, de devenir autre, et l'altérité c'est le non-être. »

PONTÉVIA, Jean-Marie. *Tout a peut-être commencé par la beauté, Écrits sur l'art et pensées détachées*. Bordeaux : William Blake and Co. Edit, 1985, p. 14.

9 « *And the sea : because, if you've noticed, the sea is white three quarters of time, just white-early morning. Only in the fall does it get blue, because the haze is gone. The Mediterranean, at least -the Atlantic is brown - is just always*

que la mer est blanche les trois quart du temps. Cette blancheur se rapporte à la lumière et des questions de peintre se posent déjà : la question d'un milieu nécessaire à l'apparition et à l'avènement des éléments et des figures, un milieu qui concernera également la sculpture bien que reformulé selon les trois dimensions de l'espace à partir desquelles s'inscrivent nécessairement les constructions de Twombly. La lumière et ses blancs, plus ou moins intenses, plus ou moins translucides constituent là une expérience fondatrice (plus ou moins consciente) qui irriguera une partie importante de son œuvre.

Ce rapport existentiel et fondamental, ce rapport premier avec le paysage et l'incidence que peut avoir la lumière sur l'ensemble de ses composantes détermine les passages aux blancs dont procède la sculpture. On retiendra, pour l'instant que cette blancheur a des qualités proprement atmosphériques, c'est-à-dire qu'une sorte de synthèse chromatique atteint tous les objets qui seront employés pour constituer les assemblages, avec des nuances qu'il s'agira de repérer<sup>10</sup>.

L'autre donnée, c'est l'architecture, le contrepoint du paysage, une donnée essentielle pour comprendre la sculpture de Twombly, pour une première raison au moins, qui est constructive : ses assemblages procèdent par empilements, juxtapositions, aboutements d'objets, ils reposent sur une mise en relation ordonnée par des modalités structurelles minimales (gradation, élévation, progression des éléments), les sculptures sont donc, avant tout, des constructions<sup>11</sup>.

La seconde raison se rapporte davantage à l'histoire de l'architecture, les objets sont transposés selon différentes opérations et procédés plastiques, ils appartiennent désormais au registre et aux figures du monument : cette logique du monument est redéployée dans la sculpture selon des jeux d'échelle qui ont pour effet d'amplifier la taille des objets dans leur rapport avec la totalité et l'unité de l'assemblage. Le passage au blanc de la sculpture joue un rôle fondamental dans l'appréciation des grandeurs.

En témoigne la sculpture de 1948<sup>12</sup> réalisée à Lexington, dépourvue de titre et constituée de six éléments. On a là une sculpture dont le principe repose sur l'agencement graduel d'un bloc faisant office de socle, recevant à son tour deux blocs plus petits, déclinaisons de la base jusqu'au sommet d'une géométrie élémentaire. Pour terminer, des boutons de porte placés dans une situation inhabituelle, puisqu'à l'horizontale.

Ce geste qui consiste à détourner un objet en le basculant spatialement (en changeant donc sa situation habituelle d'existence) a évidemment des précédents dans l'histoire de l'art, ne serait-ce que le ready-made et sa réversibilité. Mais le passage au blanc est une opération supplémentaire qui change profondément la nature de l'objet pris dans l'assemblage.

---

*white, white, white. And then, even when the sun comes up, it becomes a lighter white. Only in the fall is the Mediterranean this beautiful blue color, as in Greece. Not because I paint it white; I'd have painted in white even if it wasn't, but I am always happy that I might have. It's something that has other consciousness behind it. »*

SYLVESTER, David. Interview, Cy Twombly / Writings, www.cytwombly.info, Rome, 2000.

10 « Or de même que, à l'intérieur de chaque sens, il faut retrouver l'unité naturelle, nous ferons apparaître une « couche originaire » du sentir qui est antérieure à la division des sens. Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger, ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'évènement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle (*Oberflächenfarbe*), — elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur un objet, — ou bien elle devient couleur atmosphérique (*Raumfarbe*) et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur. »

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception, Le sentir*. Paris : Éditions Gallimard, 1945, p. 262.

11 Dans l'entretien avec David Sylvester, on peut ainsi lire :

DS : « *And the sculpture is more tranquil ?* »

CT : « *It's a whole other state. And it's a building thing. Whereas the painting is more fusing - fusing of ideas, fusing of feelings, fusing projected on atmosphere.* »

*Ibidem*.

12 *Untitled Lexington*, 1948, Bois, porcelaine, poignées de porte, peinture maison, 35,7 / 26,7 / 30,5 cm.

L'objet usuel, trouve sa finalité dans son utilisation, il est utile et sa matière s'use, s'efface, disparaît dans l'usage que l'on peut en faire. La destination de tels objets est donc de disparaître sous l'utilité, de s'absenter dans l'action qui les nécessite. Or, le recouvrement par le blanc arrache l'objet à cette existence fonctionnelle et triviale : les poignées de porte qui sont habituellement le comble de l'ergonomie parce que destinées à être saisies, donc à s'effacer sous la main, nous opposent là leur étrange présence d'objet poétisé, de chose. Cette inversion des rapports, cette bascule dans la perception opérée par l'objet et son recouvrement, oblige à considérer celui-ci pour ce qu'il contient de monumentalité. L'assemblage, en recontextualisant l'objet, le dépouille de sa fonction usuelle.

La peinture appliquée sur les objets leur donne une unité, une commune présence dont ils étaient jusqu'alors dépourvus. Les objets sont mis en correspondance, mis sur le même plan. Cette unité, et cela a été dit plusieurs fois à propos de la sculpture<sup>13</sup> de Twombly, est obtenue par la peinture blanche qui soude et uniformise les éléments assemblés. Mais là aussi, il faudra sans doute nuancer l'observation, puisque contrairement à ce que semble affirmer Danto, l'usage de la peinture, ses densités et ses qualités texturales, ses matières, diffèrent d'une période à l'autre, produisant plutôt qu'un blanc, *des qualités de blancs* dont l'intensité s'altère aussi à l'épreuve du temps. Les objets ne sont pas toujours recouverts et laissent apparaître par moments les restes de leur réalité matérielle.

Le rapport entre architecture et sculpture est encore plus manifeste si l'on considère le Pavillon de Houston, réalisé en collaboration avec Renzo Piano. Cette architecture unique<sup>14</sup> commandée à l'initiative de Dominique de Menil, fait la démonstration d'un jeu de correspondances étroit entre l'espace construit du pavillon et la qualité spatiale des sculptures, un dialogue subtil qui passe par l'emploi de la lumière<sup>15</sup>.

L'une des exigences principales de l'artiste concerne donc la diffusion de cette lumière et la production d'un milieu à partir duquel la visibilité des œuvres est rendue possible. La toiture du pavillon est pensée comme un système complexe de filtres, une épaisseur feuilletée de résilles, un système d'intermédiation de la lumière zénithale, qui doit être questionné quant à la chose sculpturale. La toile tendue au plafond, à laquelle tenait absolument l'artiste, associée au complexe de trames filtrantes et réfléchissantes a pour effet d'atténuer l'intensité lumineuse, de la rendre plus diffuse, plus enveloppante aussi. Un enveloppement qui est reconduit dans la majorité des sculptures avec l'utilisation du plâtre ou de la peinture, voire même de leur combinaison. Les

---

13 « *The piece is painted white, as Twombly sculptures almost invariably are, which imposes a certain unity on the otherwise disparate components.* »

DANTO, Arthur. *Cy Twombly, Catalogue raisonné of sculpture, Volume I, 1946-1997*. Éditions Schirmer / Mosel, Munich, 1997, p. 11.

14 L'œuvre de Twombly se sera aussi constituée sur l'impossibilité d'être architecte :

« NS : What is it about landscape that stimulate you ? Just the state of nature ?

CT : Yes, more than being in the city. Architecture is also landscape. And that idea stimulated me to do a show, a whole show, because I like the Palladian form. This house is ideal, because you have windows on one side and you have a straight line of doors on the other, and then you have this beautiful shape. I would have liked to be an architect but I'm not good at mathematics, so I don't have the proper background. »

SEROTA, Nicholas. *History behind the thought. Cy Twombly / Writings*, www.cytwombly.info, Rome, 2007.

15 « NS: When you made the pavilion in Houston, was it your idea to work with Renzo Piano?

CT: Mrs de Menil chose him. He was very nice to work with. He was the architect she had before and he's a genius as an engineer, the roof is really brilliant. But he had the building in marble. It looked like Lenin's mausoleum, and chose cast stone. I tried to use all local materials. I picked everything down to the handles because then you get something very simple. It's light and happy and it's not pretentious, it's perfect for just what it is. And then it was my idea to filter the light with canvas on the ceiling. I was thinking of Art Deco buildings in Paris that usually had a hanging pulled over. So we found a sail maker. I think it's a beautiful building I love it. Nice and warm and it sits there nice, with a big tree in front. And that wonderful little room for the sculptures on the side. »

*Ibidem.*

gradations de blancs obtenues par cette raréfaction de la lumière produisent un espace de perception qui oblige à mieux voir pour déceler les limites des objets exposés, comprendre leur structure.

Il s'agit donc, à travers la réception de l'œuvre, de faire l'expérience d'un accommodement des conditions de présentation de la sculpture, conditions de présentation qui révèlent ce en quoi consiste la sculpture pour Twombly. La lumière ainsi spatialisée et presque « sculptée », nous ramène aux conditions premières de l'apparaître en tant que phénomène. Cette qualité de lumière obtenue par l'entremise de dispositifs-écrans place ce qui est donné à voir dans l'instabilité d'une évanescence.

L'expérience de cette perception limite est reconduite selon différents modes, en fonction de l'usage d'une peinture blanche qui varie ostensiblement lorsque l'on considère l'ensemble de l'œuvre « sculptée ». C'est peu dire que les choses impliquées dans les assemblages de Twombly, paraissent comme échouées, érodées par le passage du temps, un passage du temps qui trouverait sa matérialisation dans les passages du blanc. Le blanc est en effet une ellipse et, la première altération que l'on pourrait relever concerne donc notre rapport à l'histoire des objets. Le recouvrement par le blanc cristallise et pétrifie les éléments dans un hors-temps, vide l'objet de toute « histoire » pour le ramener à la figure élémentaire d'un prototype. La sculpture de Twombly oblige à reconsidérer l'objet pour ce qu'il est, c'est-à-dire la reconduction de schèmes, la survivance d'une *arché*, une survivance qui passe nécessairement par la forme.

Si l'on revient sur cette sculpture de 1948, la peinture employée dépose à la surface des éléments, une couche qui reprend dans son épaisseur les aspérités des matériaux : au lieu de les faire disparaître totalement, cette couche de peinture surexpose leur texture. Il s'agit d'une altération qui porte l'objet à un haut degré d'intensité matérielle. La peinture est ici employée pour ses qualités texturales et tactiles. Une ductilité par laquelle l'objet est pour ainsi dire modelé. Ce passage par la main, cette manipulation déjà opérée par la pratique de l'assemblage est ainsi prolongée et reconduite par l'usage de la peinture et la modification de l'objet qu'elle engendre. Cette prise de l'objet ne peut se faire que par l'intermédiaire de la surface peinte, c'est un filtre nécessaire de la saisie. Là encore, la peinture isole les objets dans une situation inhabituelle de sens, la forme réduite à ses plus simples paramètres *signifie*.

Alors, on peut se demander ce qu'elle signifie.

Avant tout, est c'est très tautologique, la forme se signifie, c'est-à-dire, qu'elle ne manifeste rien d'autre dans son déploiement, dans ses développements, à partir de l'exposition même de son départ, rien d'autre qu'elle-même, et nos interrogations portent alors sur l'origine d'une forme qui est en formation, c'est-à-dire aussi sur ses possibles métamorphoses.

Le second effet, nous amène à comprendre cette réduction de l'objet à sa forme comme l'annulation totale de sa temporalité première, c'est en ce sens qu'il est *inactuel*, et cela est produit par le passage au blanc (un oubli). Cette altération de l'objet le ramène donc à sa seule présence et à la puissance de ses effets, à un réel « pur »<sup>16</sup>.

Les objets pétrifiés, comme pris dans un même et unique moule sont donc complètement désinvestis de leur destination initiale, réduits à leur *choséité* essentielle par ce rapprochement puissant dont procède l'assemblage.

---

16 Une mise en suspens : « D'où notre intérêt pour ces situations fort diverses, où les catégories pratiques ordinaires selon lesquelles nous saisissons les objets et en constituons un monde sont provisoirement suspendues. Lorsque les objets cessent de représenter et d'être utiles ou porteurs de valeurs, qu'ils ne sont plus des signes, des instruments ou des gages, on fait l'expérience de leur pure « choséité », de la singularité de leur présence, à la fois étrange et familière...l'accès à ce « réel pur » n'est possible que lorsque s'ouvre une brèche dans la chaîne qui lie les objets en les classant sous des catégories prédéterminées. »

BAZIN, Jean, BENZA, Alban. *Les objets et les choses : des objets à la « chose »*. In : *Genèses*, 17 , 1994, p. 5. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes\\_1155-3219\\_1994\\_num\\_17\\_1\\_1257](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1994_num_17_1_1257)

Ils reconduisent ou plutôt anticipent (puisque les assemblages de bois blanchis sont en fait les originaux) le processus spécifique lié à la fonte du bronze, la coulée ayant pour effet d'unifier dans un seul mouvement et sans rupture aucune, le divers et le disparate. Ce procédé de sculpture auquel s'apparente le recouvrement des objets par la peinture, dispose sur le même plan de la perception des éléments qui appartenaient pourtant à des catégories très éloignées les unes des autres. L'assemblage qui pourrait ainsi se résumer par un rapprochement du divers dans le même sensible perçu, monte en puissance, est amplifié d'un degré, par ce passage au blanc de la peinture.

Les objets ramenés à l'état de *choses*, paraissent extraits d'un même lieu et c'est en cela qu'ils peuvent constituer un milieu, le lieu commun de leur extraction respective. C'est leur adhérence au même et unique événement qui les rend donc *autres*, par cet événement de la peinture. Plus précisément, le blanc est utilisé en imprégnation, c'est-à-dire qu'entre la peinture et la sculpture il n'y a quasiment plus de distinction possible : les objets utilisés comme supports, comme médiums, sont à la fois brouillés, rendus flous et les traces, les aspérités, sont maintenues dans le même temps à la surface, révélées, par l'écran qui les recouvre.

C'est le cas avec *Untitled*, Rome, de 1959 et le morceau de tissu qui maintient et relie les éléments cylindriques verticaux de la partie haute. Les trames, la texture, les lignes, avec leurs ombres légèrement portées et les différences qu'elles creusent dans le volume, produisent un dessin de structure qui porte les choses à leur pleine manifestation. Ces ombres portées par le blanc agissent assez puissamment sur les limites des objets puisqu'elles produisent de l'espace.

On peut ainsi repérer cet espace par le blanc à différents niveaux : au creux des jointures de la partie circulaire et intermédiaire entre la partie haute et la partie basse d'une rythmique ternaire de la sculpture. La jointure ainsi remarquée par la peinture blanche est une relance des interstices qui scandent le regroupement des tubes, là encore un dessin opératoire puisqu'il est structurant dans l'assemblage, et ce dessin n'est rendu visible que par ce fond d'apparition ménagé par les effets du blanc. Le blanc est tout à la fois réserve, il creuse, mais aussi il rehausse, amplifie les saillies déjà présentes dans la sculpture. L'absence de couleur nous conduit à percevoir l'élémentaire limite des choses, les seuls rapports de contiguïté spatiale.

Mais il faut revenir aux nuances de blancs et aux variations que l'on peut repérer à l'intérieur même d'une généalogie de la sculpture.

Soient donc, *Untitled* de 1953, 1989, 1959, 1985, quatre sculptures qui ont en commun une même typologie : des éléments cylindriques réunis et tenus par du tissu, évoquant une flûte / un instrument de musique archaïque, formant le sommet d'un empilement de blocs plus ou moins rectilignes.

Quatre sculptures blanches avec des différences et des altérations profondes. La première altération est celle du temps, une temporalité que la sculpture enregistre et spatialise à la surface même de son volume. En témoigne *Untitled* de 1953, l'archétype, la matrice des déclinaisons que l'on pourra observer ensuite. La peinture employée pour cet assemblage laisse apparaître des ocres bruns liés à la matérialité même des objets. La prégnance de l'assemblage, son mode constructif, les éléments qui le composent (jusqu'aux clous), est un retour des objets à travers la surface. L'altération agit donc principalement sur la peinture blanche, qui laisse apparaître des éclats, des plages plus ou moins fortes, libérant ainsi les objets de leur enveloppement originel.

La traduction en bronze peint, issue de cette matrice est bien différente. Le blanc utilisé est beaucoup plus lumineux, avec des matités proches du plâtre (l'artiste a employé une peinture à base d'huile), un plâtre qui n'aurait pas tout à fait tiré, qui posséderait encore sa plasticité et sa fluidité. On sait que les opérations de moulage liées à la coulée du bronze ont tendance à amoindrir considérablement les détails, la finesse des textures : les formes subissent ainsi un changement notable et la peinture amplifie ce phénomène par un aplatissage des saillies, une obturation des interstices et des espacements qui produisaient le rythme. L'affaissement d'un assemblage principalement vertical est la conséquence d'une atteinte portée au système

constructif de la sculpture par le passage d'une peinture dont le principal impact est de dissoudre et de fusionner les différences.

L'application de peinture blanche sur la résine polyester, qui est une autre traduction encore d'un premier assemblage en bois, une autre réplique, produit un halo de toute autre nature. Le blanc est en effet, un moyen actif d'étalonner la présence de la sculpture, d'en mesurer les variations, d'apprécier ce que devient l'objet ainsi pris dans cette enveloppe picturale. La saturation ici est beaucoup plus forte, la réflexion de la lumière provoquée par la sculpture irradie l'espace et c'est aussi à ce titre que l'assemblage tel que constitué récupère et redistribue ce qui l'environne. C'est à partir de la sculpture et de sa surface blanchie que l'espace se met à exister, elle en est le point nodal. Mais cette expérience de perception est incomplète ou chancelante puisque les objets soumis à cette surexposition produisent un aveuglement qui nous place en situation de défaillance visuelle : recouverts par la peinture, et c'est peut-être là un comble des assemblages de Twombly, les objets sont réduits à leurs seules propriétés tactiles<sup>17</sup>, il faut en quelque sorte toucher pour mieux voir. La présence de l'objet est ainsi réduite, par le recouvrement pictural, à des modalités de saisie où la distance s'écrase dans la proximité et le contact.

Le blanc est donc un gradient de texture supplémentaire, un surcroît de matière qui nous amène, en tant que spectateur, à renouveler profondément notre expérience des déplacements, à partir des conditions de lumière dans lesquelles l'objet se situe.

L'ellipse des objets, par l'emploi de la peinture a une incidence sur la consistance même de la sculpture, sur sa matérialité. Recouvrir ainsi les assemblages, c'est mettre sur le même plan de perception les épreuves en bronze ou en résine, par un principe d'équivalence des passages au blanc. C'est donc un procédé réflexif qui met en question la généalogie de la sculpture. Le processus de mise en œuvre paraît ainsi renversé : l'épreuve en bronze, qui était généralement considérée comme un achèvement, voire une fixation de la sculpture, semble se trouver, par cette vicariance de la peinture se faisant passer pour du plâtre, comme à son origine. Outre le fait que le blanc est une ouverture riche de possibles par le champ qu'il déploie — un champ allusif, d'avant l'inscription — il est la condition *sine qua non* de l'ambiguïté du matériau, son indétermination, puisque la sculpture se trouve prise dans un conflit contradictoire de présence, entre proximité et éloignement. Cette blancheur conditionne le devenir possible de la sculpture, la place dans cette instabilité qui fait sans doute toute sa force.

Pour conclure, il faut revenir sur ce qui pouvait définir le cadre conceptuel de l'œuvre contemporaine dans notre introduction.

Le problème que nous adresse l'œuvre à l'ère contemporaine, ne porte non plus sur ce que qu'elle est mais davantage sur ce qu'elle fait, c'est-à-dire sur sa capacité à produire une *altération* tant sur le spectateur que sur son environnement (s'il fallait les dissocier) et les exemples ne manquent pas, nous appelant à chaque fois, à vivre une expérience singulière de la métamorphose. Il en va ainsi de l'œuvre de Turrell, de celle de Kapoor, ou bien encore de celle de Chen Zen, si l'on considère essentiellement les paramètres variables d'immersion, où la couleur agit en tant que *milieu*.

Cette notion d'entourage de la sculpture et le phénomène d'immersion, qui caractérise bon nombre d'œuvres contemporaines est déjà présente dans l'œuvre sculptée de Twombly. Une œuvre que l'on aurait tendance à situer plutôt du côté de la modernité et de l'objet autonome, clos sur lui-même, alors qu'elle paraît ouvrir notre expérience perceptive à des données cruciales

---

<sup>17</sup> Les objets deviennent esthétiques, par surcroît. L'objet n'est plus à utiliser mais à percevoir : si l'objet usuel permet une action ou assouvi un besoin et que l'objet signifiant dispense un savoir, pour l'objet esthétique, « le signe ne s'efface pas devant la signification qu'il apporte. » et « l'objet esthétique ne livre son sens qu'à la condition qu'au lieu de traverser le donné, la perception s'arrête à lui ; il ne tolère pas qu'elle décolle. »

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris : PUF, 2011, p. 271.

pour analyser l'art actuel, une hypothèse qui restera ouverte et en suspens, dans le cadre de cette publication.

Le premier lieu où s'expose la sculpture de Twombly est l'atelier, c'est éminemment une sculpture rattachée aux conditions spécifiques qui caractérisent cet espace de travail.

Il est signifiant d'observer les similitudes entre la qualité de lumière diffusée dans l'atelier de Lexington à travers les persiennes des stores vénitiens, le diaphane et le diffus qui baignent littéralement le lieu de la sculpture et les modes de présentation de celle-ci dans les différentes expositions et bien évidemment, dans le cadre de la fondation De Menil. Il y a là, sans doute, un lieu primitif, un lieu natif de la sculpture qui est déplacé, reporté, reconduit depuis le site de l'atelier, et cela se passe au ras de l'existence de la sculpture.

Que fait la sculpture à son entourage donc ?

Elle modifie, par la différence de traitement de surface, par cet enveloppement de la peinture, notre perception des choses puisqu'elle nécessite un certain réglage, une mise au point<sup>18</sup> de notre prise sur l'objet (ce qu'on a vu plus haut à propos de la distance et de la proximité, d'une vision qui s'étalonne sur les objets plus ou moins distincts). Cette mise en jeu de la saisie, ce site de la prise et de la déprise où s'installe la sculpture de Twombly, est intrinsèquement conditionnée au diaphane de son enveloppement, un diaphane qui, par contagion, irradiation, nous oblige à reconsidérer le lieu même où l'œuvre est perçue.

C'est à partir de la sculpture que notre corps<sup>19</sup> s'ajuste au lieu qui recueille sa présence, c'est à partir de la sculpture que l'espace et la profondeur sont ressaisis comme les plus existentielles dimensions du vécu.

C'est-à-dire que la sculpture de Twombly opère sur le lieu un évidemment puissant, inverse les rapports de vide et de plein qui constituent peut-être le terrain sensible de nos déplacements, elle met l'espace *en défaut*. Elle est une émanation qui nous oblige à reconsidérer l'unité des objets, la puissance lacunaire de l'espace, à redéfinir les limites et les conditions irréductibles à notre perception, un fond originaire de l'apparaître, une « force douce »<sup>20</sup>.

---

18 « La chose, donc – toutes réserves faites sur ce qu'il peut lui advenir et sur les possibilités de sa destruction –, est un nœud de propriétés, dont chacune est donnée si l'une des autres l'est, un principe d'identité. Ce qu'elle est, elle l'est par son arrangement interne, donc pleinement, sans hésitation, sans fissure, totalement ou pas du tout. Elle l'est de soi ou en soi, dans un déploiement extérieur, que les circonstances laissent faire et n'expliquent pas. Elle est objet, c'est-à-dire qu'elle s'étale devant nous par une vertu sienne, et précisément parce qu'elle est ramassée en elle-même. »

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Œuvres. Paris : Éditions Quarto, Gallimard, 2010, p.1785.

Et plus loin « La chose, le caillou, le coquillage, disions-nous, n'ont pas le pouvoir d'exister envers et contre tout, ils sont seulement des *forces douces* qui développent leurs implications à condition que des circonstances favorables soient réunies. »

*Op.cit.*, p.1786.

19 « L'objet esthétique est d'abord l'apothéose du sensible : il faut bien que le sensible soit accueilli par le corps. »

L'unité est ainsi donnée par le corps, p. 426 : « C'est par le corps que l'objet esthétique est d'abord repris et assumé pour pouvoir passer en quelque sorte de la puissance à l'acte. Et c'est par le corps en retour qu'il y a une unité de l'objet esthétique, et particulièrement des œuvres composites comme l'opéra ou le ballet qui font appel à plusieurs sens à la fois. »

DUFRENNE, Mikel. *Op.cit.*, p.425.

20 « La chose, le caillou, le coquillage, disions-nous, n'ont pas le pouvoir d'exister envers et contre tout, ils sont seulement des *forces douces* qui développent leurs implications à condition que des circonstances favorables soient réunies. »

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op.cit.*, p. 1786.