

**Critique  
d'art**

## Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art  
contemporain

**25 | Printemps 2005**  
**CRITIQUE D'ART 25**

---

# Cy Twombly : Ego in Arcadia

**Benjamin H.D. Buchloh**

Traducteur : Sophie Denis



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1580>

DOI : 10.4000/critiquedart.1580

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

### Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2005

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

### Référence électronique

Benjamin H.D. Buchloh, « Cy Twombly : Ego in Arcadia », *Critique d'art* [En ligne], 25 | Printemps 2005, mis en ligne le 21 février 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1580> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1580

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

---

# Cy Twombly : Ego in Arcadia

Benjamin H.D. Buchloh

Traduction : Sophie Denis

---

## RÉFÉRENCE

Leeman, Richard. *Cy Twombly*, Paris : Ed. du Regard, 2004

- 1 Il n'y a rien de surprenant à ce que la première grande monographie sur le travail de Cy Twombly soit publiée en France : après tout, c'est l'Europe qui a, bien avant les Etats-Unis et avec beaucoup plus d'enthousiasme, reconnu le talent de Twombly (par exemple, Pierre Restany a écrit sur lui dès 1961). On ne saura probablement jamais si le désintérêt et la réception tardive que lui a réservé l'Amérique étaient dus à sa décision de quitter les Etats-Unis pour les rivages italiens en 1957, ou plutôt à cause de son expression artistique extrêmement provocante, entre une érudition poétique et un penchant naturel pour la dé-sublimation de la peinture et la vulgarité qui ont peut-être irrité un public américain qui, dès les années 1960, associait l'Ecole de New-York au sublime et aux triomphes.
- 2 On a commencé à reconnaître l'artiste pour ce qu'il est vraiment, une figure centrale de la peinture américaine des années 1960 (le premier parmi ses pairs, au côté de ses vieux camarades et amis les plus proches, Robert Rauschenberg et Jasper Johns), il y a seulement dix ans. A ce moment-là, Kirk Varnedoe lui a consacré un catalogue très précis à l'occasion de la première exposition rétrospective de l'artiste au Museum of Modern Art.
- 3 Avant cela, en 1978, une exposition à New York, au Whitney Museum of American Art, s'était achevée dans un fiasco critique. Bien sûr, tout cela n'a fait qu'ancrer un peu plus les préjugés américains selon lesquels un artiste quittant les Etats-Unis pour l'Italie court, évidemment, à sa perte (souvenez-vous de l'histoire malheureuse d'Ezra Pound). Qui plus est, les Américains devaient craindre que l'exil européen de Twombly n'engendre une déferlante catastrophique d'essais interprétatifs sans fin, voire illisibles, d'anciens poètes devenus marchands d'art, tel le prolifique allemand Heiner Bastian. L'exceptionnel

deuxième essai de Roland Barthes sur Twombly, intitulé « Sagesse de l'art », initialement publié en anglais dans le catalogue de la rétrospective au Whitney, a sans doute été mal interprété par le public américain à l'époque comme appartenant à ce genre d'obscurements européens (le premier essai de Barthes, *Cy Twombly : œuvres sur papier*, avait été publié l'année précédente par Yvon Lambert, un autre de ces français qui a beaucoup fait pour la reconnaissance de Twombly).

- 4 Les approches théoriques complexes des Français sur l'art contemporain (comme chacun sait, les rencontres entre théoriciens et artistes ne sont pas toujours une réussite comme l'a été celle entre Barthes et TW, comme il l'appelait) ne sont évidemment pas la seule source de la remarquable étude de Richard Leeman, *Cy Twombly*, basée sur la thèse de l'auteur de 1999. De même, pour bien comprendre le statut historique de Twombly, il faut connaître de manière égale, les particularismes de la peinture d'après-guerre des deux continents, américain et européen.
- 5 D'un côté, l'influence apparemment universelle de Jackson Pollock, avec tout ce que cela induit de la violence au spectacle (des deux côtés de l'Atlantique) ; de l'autre, le geste pictural désintégré et fracturé, renaissant dans une Europe de l'immédiat après-guerre (de Dubuffet à Fautrier, de Fontana à Manzoni). Cette dualité a non seulement fait de Twombly le peintre qu'il est, mais elle a certainement également contribué pour beaucoup à l'accueil relativement précoce et enthousiaste que les critiques européens des années 1960 et 1970 ont réservé à son travail, surtout en Italie et en France (alors que, exception faite de Dubuffet, les Américains eux, ont très longtemps ignoré tous ces artistes, quasiment jusqu'à nos jours).
- 6 Paradoxalement, l'ambition de l'étude monographique de Leeman vise des objectifs opposés : elle ne privilégie pas la théorie française, et ce n'est pas non plus un compte rendu historique exhaustif qui viserait à situer Twombly dans la peinture après Pollock, que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis.
- 7 L'intention de Leeman était plutôt de faire une grande étude monographique de Twombly, dans le sens classique du terme. Dans ce cas, et si l'on croit qu'un tel ouvrage est réalisable et souhaitable (comme le pensent très certainement la plupart des admirateurs de Twombly), on ne pouvait rêver mieux : la monographie de Leeman est une réussite. Elle rend compte dans les moindres détails des changements subtils et parfois soudains dans la pratique artistique de Twombly, tout au long de sa carrière : de ses exceptionnels premiers travaux au Black Mountain College à ses productions plus récentes aux Gagosian Galleries.
- 8 En dépit de son approche monographique classique, Leeman place, dès le début de l'ouvrage, son maître dans un cadre interprétatif défini en détail par les diverses branches de la théorie psychanalytique de Freud et Jung à Lacan : c'est une des nombreuses contradictions qui font la richesse de cette étude. Leeman, qui excelle dans ce genre, est encore plus convaincant ici, grâce aux arguments cohérents et subtils qu'il développe lorsqu'il évoque la portée des modèles structuraux-linguistiques et sémiologiques dans la peinture-écriture de Twombly.
- 9 En refermant l'ouvrage, monographie d'histoire de l'art des plus classiques avec son lot d'éléments biographiques, de positionnements chronologiques, avec la mise en exergue de la singularité de l'auteur et de son œuvre, le postulat que l'esthétique et les pratiques artistiques sont indépendantes de toutes autres formes de représentations culturelles et idéologiques et des problèmes qu'elles soulèvent, le lecteur est presque convaincu que

cette étude fera date. Leeman se consacre, avec beaucoup de rigueur, à l'artiste et à cet artiste exclusivement (hormis l'allusion aux premiers voyages de Twombly avec Rauschenberg en Afrique et en Italie, jamais l'artiste n'est présenté comme la figure centrale d'une nouvelle esthétique, née de la rencontre entre Duchamp et Cage, laquelle les a amenés, lui, Rauschenberg et Johns à former un nouveau mouvement post-Greenbergien tout aussi cohérent que le groupe des Cubistes en 1912).

- 10 Cette dévotion de Leeman pour l'œuvre de Twombly, dans sa diversité et ses détails infinis, semble à première vue sensée quand on la compare à certains des travaux récents sur cette période comme ceux produits par l'histoire de l'art anglo-américaine, sur les pairs de l'artiste, Rauschenberg et Johns (des monographies allant de *Figuring Jasper Johns* de Fred Orton (1994) au récent *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avantgarde* de Branden Joseph (2003)). Cependant ces études semblent faussées par tellement d'exigences théoriques divergentes (l'histoire de l'art sociale marxiste, la psychanalyse, la théorie post-structuraliste, la théorie des sexes et les études gays).
- 11 Hélas, cette monographie n'est pas vraiment la révélation que l'on attendait, non seulement parce que ces modèles théoriques ont montré les très grandes limites de l'histoire de l'art traditionnelle, mais plus encore parce que la conception de la monographie comme étant le plus fiable des compte rendu de l'histoire de l'art a été tout d'abord remis en cause dans le travail des artistes d'après-guerre eux-mêmes.
- 12 Ironiquement, ce sont bien sûr les chercheurs européens émigrés aux Etats-Unis (Yve-Alain Bois, T.J. Clark et Serge Guilbaut, par exemple) qui se sont positionnés, sans controverse aucune, en faveur d'un élargissement des critères : l'histoire de l'art d'après-guerre ne pouvait plus s'en tenir à l'étroitesse de la monographie conventionnelle, aux concepts traditionnels de la construction d'identité, que ce fût l'Etat-nation ou le sujet bourgeois. Face aux théories de l'histoire de l'art aussi bien structuraliste que sociale, Cy Twombly est, bien entendu, un parfait exemple et un candidat rêvé pour contester ces arguments. Dans son cas et dans la monographie de Leeman, biographie et histoire, œuvre et identité, formation poétique et raffinement pictural, en bref, la cohésion du sujet artistique classique, semble miraculeusement indemne et irrémédiablement liée.
- 13 Cette présomption d'une continuité artistique et d'un lien quasiment systématique entre l'historique et le biographique, ou entre l'innovation morphologique et le classicisme immuable de la culture européenne, devient problématique, particulièrement quand elle est appliquée à un artiste de l'après-guerre. Twombly partage cette situation inconfortable avec ses vieux compagnons de voyages, Johns et Rauschenberg, qui, eux, sont restés à New York, mais aussi avec des peintres européens tels que Fautrier et Fontana qu'il a découverts à son arrivée à Rome. Pour tous les domaines de l'art d'après-guerre, l'abîme entre l'Europe et les Etats-Unis, mais aussi celui entre l'avant-garde et la néo-avant-garde, s'est avéré presque infranchissable ; et pourtant Leeman tente malgré tout, de nous livrer une monographie qui répondrait, comme une thérapie, à ce dilemme.
- 14 L'analyse est des plus complètes et détaillées : Leeman mène une enquête méticuleuse dans laquelle il nous rend compte de chaque tendance, de chaque détail de la pratique picturale et poétique de Twombly. L'ouvrage renvoie l'image d'un artiste classique et très érudit, dont la prétention à une seconde identité européenne paraît ici tout à fait légitime. Il a, semble-t-il, décidé très tôt d'entreprendre ce pèlerinage à Rome, comme l'ont fait, avant lui, des générations d'artistes au XIXe siècle, des Nazaréens allemands aux Préraphaélites anglais. L'étude de Leeman nous révèle que Twombly avait le même objectif que ces artistes : redécouvrir l'héritage des origines trans-historiques et

classiques de la culture européenne, située au croisement des traditions judéo-chrétienne et gréco-romaine.

- 15 Que ce mythe refasse surface juste après l'Holocauste, et dans une tentative désespérée d'échapper à la montée de la culture de consommation post-totalitaire américaine, surprend moins aujourd'hui, cinquante plus tard. Mais à l'époque, on a dû voir le départ de Twombly pour Rome comme un projet artistique excentrique et élitiste, et comme une projection de soi. On le considère aujourd'hui comme parfaitement légitime, voire comme un acte courageux de refus et de résistance.
- 16 L'exil de Twombly pourrait s'inscrire, par son exotisme latent, dans la lignée des voyages d'autres artistes à la découverte de provinces ou d'îles des civilisations pré-industrielles, même si de nos jours, les artistes font ces voyages dans l'autre sens : de la culture primitive de la société de consommation américaine, capitaliste, en plein essor techno-industriel, vers les raffinements et les vestiges de l'empire gréco-romain de l'Italie post-fasciste. Leeman nous livre un compte rendu incroyablement scrupuleux et détaillé de la manière dont Twombly a toujours manœuvré pour resituer son travail dans ce paysage de ruines de la culture humaniste européenne. À chaque page, la solide et exhaustive érudition de l'auteur nous renseigne ; il commente dans les moindres détails la mythologie et la philosophie, la poésie et les connaissances classiques invoquées dans le Néo-classicisme abstrait de Twombly. Pourtant, le format et la méthode de la monographie s'avèrent inadaptés quand il s'agit d'analyser la vraie valeur et le rôle des références de Twombly face à ces vestiges d'une culture qui, à l'époque de la reconstruction d'après-guerre, se meurt irrémédiablement en Italie comme aux Etats-Unis.
- 17 Leeman rend très bien compte de la portée et des limites de l'héritage classique dans l'œuvre de Twombly, mais sa méthode ne lui permet pas de théoriser de façon satisfaisante le projet allégorique de l'artiste qui, dans un geste héroïque, a échoué dans sa tentative de faire renaître cet héritage à travers la peinture contemporaine. Et "contemporain" signifie beaucoup dans ce cas : Twombly est en effet contemporain de la supposée expressivité de Pollock mais aussi du scepticisme épistémologique de Johns ; il l'est aussi de Manzoni (contemporain, mais aussi concitoyen de Twombly l'italien) qui, comme lui, exprime clairement le déclin universel de la peinture dans son travail. On oublie également de lui associer un autre américain d'envergure, né comme lui en 1928, et dont le projet était d'aboutir à l'industrialisation de la peinture et d'en faire la simple coda de la culture de la société de consommation et du spectacle.
- 18 Warhol et Twombly ont toutefois plus que leur année de naissance en commun : les liens dialectiques de l'affirmation et de la négation les rapprochent. Twombly est à associer avec cette dernière, bien sûr. Mais, encore une fois, ce n'est pas la monographie de Leeman qui nous apprendra que son projet pictural s'inscrivait dans cette dialectique. L'auteur nous montre Twombly dans un isolement sublime et singulier. Dans l'ouvrage de Leeman rien ne nous invite à associer l'œuvre graphique de Twombly et la sérigraphie de Warhol aux dépôts moléculaires de peinture encaustique de Johns ou aux dye transferts de Rauschenberg.
- 19 L'ouvrage éclairé de Leeman nous apprend, sans contestation possible, que le graphisme de Twombly a bien pour inspiration les "glyphes" égyptiens et d'autres formes d'écritures et de symboles antiques. Il situe l'œuvre graphique de Twombly dans le contexte transhistorique du désir, commun à l'humanité toute entière, de s'affirmer à travers des traces scripturales. Ambition noble s'il en est, mais qui interdit alors définitivement toute

autre interprétation de l'œuvre de Twombly. Leeman, sans en faire cas, écarte l'artiste d'une tradition moderniste plus récente teintée d'anti-esthétisme, de George Grosz, qui proclame avoir débuté sa carrière dans les toilettes publiques de Berlin, à Brassai et Dubuffet qui, en 1940, font l'éloge du graffiti comme transcription tout à la fois des origines primitives et de la fin apocalyptique de l'instinct irrépressible d'écrire de la civilisation.

- 20 Bien sûr, Leeman peut s'appuyer sur les objections de Twombly en personne. L'artiste, on le comprend, s'est vite lassé des affronts incessants des critiques et de leur interprétation erronée de ses dessins et signes picturaux. Ceux-ci y voyaient en effet l'adhésion de l'artiste à ces gestes dé-sublimatoires, sinon vils. Néanmoins l'approche de Leeman laisse également transparaitre des contradictions dans l'interprétation des intentions "premières" de Twombly, c'est à dire la mutation des structures graphiques de la peinture et du dessin classiques en des signes *psychosomatiques*. En effet, tandis qu'en début d'ouvrage, Leeman nous convainc que le "glyphe" de Twombly est à la genèse des hybrides, entre icônes et logos, plus loin, il nous livre de façon toute aussi convaincante une analyse psychanalytique des éléments érotico-anals de la peinture en général et du travail de Twombly en particulier.
- 21 Autre exemple de contradiction flagrante : dans les analyses récurrentes des sources d'inspirations de Twombly, Leeman associe souvent la blancheur des œuvres de l'artiste à l'architecture des maisons méditerranéennes ; un étonnant retour à des concepts conventionnels de référence, narration et représentation. Concepts totalement incompatibles avec le projet épistémologique de Twombly et, qui plus est, ne répondent en rien aux ambitions théoriques de l'étude de Leeman.
- 22 En effet, les fonds blancs des peintures et dessins de Twombly sont la genèse d'une nouvelle écriture qui annihile les dernières traces du rapport, alors inextricable, entre la peinture et une forme mythique d'expérience. Et c'est précisément cette évolution historique, c'est à dire la tendance irréversible de la peinture vers la textualité, menant de Twombly à Robert Ryman, et de Ryman à Lawrence Weiner, qui tend à disparaître avec la résurgence des formes conceptuelles dans la production de sens, et sur lesquelles on s'appuie pour justifier les intentions mimétiques des "murs" de Twombly. Sans doute un tel retour en arrière est-il inhérent au format de la monographie, puisque le projet monographique aspire, par nature, à imprégner d'explications privilégiant les causes toutes les structures d'interprétation et de représentation. On est évidemment d'accord avec Leeman lorsqu'il affirme que la tendance proto-conceptuelle vers la textualité est un des aspects les plus importants du travail de Twombly. Toutefois la simple évocation de Mallarmé, aussi touchante soit-elle, ne suffit pas pour étayer cette thèse. Il reste à prouver non seulement que Twombly a bien redéfini la peinture dans les années 1960 comme Mallarmé l'a fait pour la poésie dans les années 1880, mais aussi que le cadre socio-politique et les conséquences de la nouvelle conception de la peinture sont comparables à la radicalité avec laquelle Mallarmé a bouleversé le domaine de la textualité.
- 23 Finalement, le remarquable ouvrage de Leeman nous fait prendre conscience de l'étendue de nos différences de méthodes et de conception de l'histoire, ainsi que de la dimension "historique" du travail de Twombly. Dans une argumentation splendide et convaincante, Leeman défend cette dernière thèse : il affirme que ce sont en fait sa singularité, son exceptionnel raffinement, le caractère extraordinaire de sa subjectivité qui donnent au travail de Twombly cette dimension "historique". Cela l'inscrit dans une sorte de

continuité trans-historique, ou encore dans une relation privilégiée avec les grandes traditions du XIXe siècle, que ce soit le Néo-classicisme ou le Symbolisme. En projetant Twombly dans les sphères de l'expérience esthétique trans-historique, on perd bien sûr la singularité presque agressive de son travail, l'insistance interventionniste avec laquelle il est apparu à la fin des années 1950 afin de contribuer aux grands challenges de cette période : démanteler le mythe de Pollock en transformant le geste en écriture, redéfinir l'inconscient surréaliste et ses tardifs automatismes américains pour en faire une conception quasi proto-lacanienne de l'inconscient en tant que textualité et faire de la peinture l'incantation allégorique d'un monde classique et mythique à l'agonie, en déplorant cette perte mais en célébrant, en même temps, la transcendance des liens apparemment éternels de la peinture avec le somatique et le culte.