

Youssef Ishaghpour

Rauschenberg

*Le monde comme images
de reproduction*



farrago

Éditions Léo Scheer

Rauschenberg

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS FARRAGO

Tombeau de Sadegh Hedayat, 1999

*La Miniature persane : Les couleurs de la lumière,
le miroir et le jardin, 2000*

*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle.
Dialogue avec Jean-Luc Godard, 2000.*

Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami, 2001

Morandi : lumière et mémoire, 2001

Formes de l'impermanence. Le style de Yasujiro Ozu, 2002

Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur, 2003

(suite en fin de volume)

© farrago, Tours, 2003
ISBN : 2-84490-123-9

Youssef Ishaghpour

Rauschenberg

*Le monde comme images
de reproduction*

farrago

Editions Léo Scheer

Pour Sophie Debouverie

Rauschenberg a hésité entre la peinture et la photographie. L'impossibilité de mener à bien, pensait-il, deux activités essentielles en même temps l'a conduit à trancher en faveur de la peinture. Il y avait, cependant, à cela une raison majeure. S'il avait fait un autre choix, « ç'aurait été pour photographier toute l'étendue des États-Unis, centimètre carré après centimètre carré ».

Devant l'incommensurable de la tâche, Rauschenberg a préféré devenir peintre. Commenant même, en peinture, par un refus radical de l'image et de la figuration.

Mais, peu à peu, les photographies ont fait surface dans ses collages et ses tableaux : des photographies découpées ou reproduites à partir des journaux. Images de personnalités et de

symboles célèbres. Ensuite, avec des techniques de « transfert », elles ont fini par occuper la totalité de la surface de ce que l'on ne peut plus appeler « la toile ». Soie, plexiglas, aluminium, cuivre, papier : tous les supports sont là comme surface de transfert et de reproduction d'images photographiques.

Maintenant, les deux activités de peintre et de photographe ne font plus qu'une pour Rauschenberg. Pour lui, il n'existe pas de différence entre elles. Comme il n'est pas de différence entre ses propres photographies et celles des autres, entre son travail et ce qu'il réalise en collaboration, entre un matériau et un autre, une technique ou une autre, une image et une autre, entre le proche et le lointain. Selon un « principe indifférence », dans un esprit d'« acceptation de tout ce qui est donné » : l'essence « démocratique et œcuménique » de la photographie qui n'a que faire de valeurs, de hiérarchie ou d'expression propre.

Pour Rauschenberg, aujourd'hui – l'actuel étant le seul temps dans lequel désormais se

conjugue le temps – l’utopie ne consiste plus à photographier un pays centimètre carré par centimètre carré, mais d’accueillir la planète : l’image du monde. Mais pour cela, il fallait une condition : que l’utopie soit devenue réalité, et le monde lui-même, images de reproduction.

Autour de 1950, la nouvelle peinture américaine : « l'expressionnisme abstrait » s'impose comme l'École de New York et s'affirme d'une importance mondiale. Au même moment, Rauschenberg commence une œuvre différente qui se cherche et qui sera une négation de l'expressionnisme abstrait.



Au début, Rauschenberg n'a pas fait encore de choix entre la photographie et la peinture, et s'y consacre parallèlement. En photographie, « le sujet » lui importe moins, d'abord, que le traitement photographique en lui-même. Les premières photographies de Rauschenberg sont

marquées par l'espace et la lumière : une structure formelle abstraite s'imposant aux motifs; ou bien par des tentatives de faire apparaître la nature spectrale de l'image photographique : avec des « blueprints », des images solarisées.

Cet aspect de l'image fantôme caractérise aussi – ce qui deviendra l'une des principales techniques de Rauschenberg – « le transfert » des photographies journalistiques à l'aide de crayon, gouache, craie et aquarelle.



En même temps, des photographies importées de la presse font partie des matériaux imprimés de toute provenance dont Rauschenberg se sert dans des collages sur papier. Utilisant gravure, journaux, papiers peints, imprimés, reproduction de *Monalisa* sur papier journal, à côté d'un texte en arabe relatant l'inauguration d'une assemblée, des angelots avec des instruments de mesure et de géométrie et des tuyaux d'orgue...

matériaux hétéroclites réunis sans volonté d'homogénéité, de forme ou d'arrangement, même si ces collages sont parfois retravaillés avec des coups de pinceaux ou posés directement sur une surface peinte.



Les tableaux de Rauschenberg, dès le commencement, parodient les visées de l'absolu et du sublime de l'expressionnisme abstrait. *White Painting with Numbers*, 1949 : des numéros inscrits en tous les sens dans des cases sur une surface blanche, reprend l'impératif de « la modernité » de l'école : la surface, mais le réduit à rien. *Crucifixion and Reflection*, 1950 : une croix et demie, moitié blanche moitié rose, nargue le plus ascétique et mystique des abstraits américains : Ad Reinhardt. D'autres tableaux pourraient se référer à Gottlieb (*Mother of God*, 1950) ou Still (*Night Blooming*), d'autres à Newman. La série de *White Painting*, avec un, trois, quatre, sept panneaux blancs, par leur

abstraction absolue, sembleraient s'inscrire à la limite extrême du courant dominant de l'époque. S'ils ne se présentaient pas cependant, selon Rauschenberg, comme des surfaces appelant des images : chacun pourrait y peindre ou coller ce qu'il veut.

Les peintures noires lustrées, 1951, avec des plis et des pustules, affirment, contre l'abstraction sublime, la matérialité de la peinture et de la surface. Dans *Black Painting with Portal Form*, 1952, une porte insiste plus encore sur cette matérialité concrète. La même année, le collage se réintroduit sur le tableau, niant « la peinture abstraite transcendante » : il s'agit de deux panneaux noirs verticaux séparés nettement que chevauche un journal, collé horizontalement, avec des caractères d'impression renversés. Ce collage, ainsi que toute la série des peintures noires, fait appel à un monde extérieur à la toile. Comme point d'orgue de cette négation de « l'expressionnisme abstrait » : dans *Dirt Painting*, 1953, et la série des *Gold Painting*, 1953-1955, il n'y a plus que la matière.



Avant d'arriver à un monde entièrement d'images, Rauschenberg, qui avait commencé par faire des collages et des peintures séparément, va, dans ce qu'il appelle *Combine*, coller toutes sortes de matériaux sur les tableaux. À l'égard des surfaces des « peintures blanches », « les peintures noires » insistent déjà sur la matérialité de la peinture. Dans la série des *Red Painting*, 1954, la peinture qui laisse des coulées sur le tableau, recouvre diverses matières collées, dans une combinaison d'abstrait et de concret, quelque chose de très structuré dans sa généralité, et de guingois dans ses éléments, mal coupés, gondolés et mal collés. Ailleurs, la même année, une surface noire est flanquée de couleur métallique à droite, et à gauche par un réceptacle de souvenirs : photographies diverses, chevelure, écriture, carte, texte. De grands pans d'étoffes à points rouges sont collés dans *Yoicks*, 1954. Dans un autre tableau, un T-shirt, découpé, est peint

de rouge avec abondance de matière, et accompagné d'entonnoir et de fil...

Il ne s'agit pas d'exposer sur la toile « l'onguent et la couleur », mais d'excéder la surface et la peinture par la matière et des traces, des restes du monde quotidien extérieur au tableau.



Les *Combine Painting* procèdent de la rencontre détonante de deux univers hétérogènes. Rauschenberg, lui-même, a affirmé souvent qu'il voulait travailler « dans l'intervalle entre l'art et la vie ». Lorsqu'il a exposé *Bed*, 1955, un lit avec de grands coups de peinture dégoulinants, cela en a dégoûté certains à l'époque, avant de devenir aujourd'hui le support de fantasmes d'agressions sexuelles et de crimes. Il y a cependant les carreaux de couleurs immaculés de la couverture parfaitement tendue qui contredisent l'ouverture béante en haut avec ses coups de pinceaux violents. Il s'agit précisément de cet entre deux de la vie – dont le lit est l'un des supports – et de

la peinture : en l'occurrence l'abstraction géométrique et la fureur gestuelle de l'expressionnisme abstrait.



Les éclaboussures de couleurs, la désinvolture de la touche, la sensation physique immédiate de la matière picturale sur la surface, Rauschenberg les doit directement à Willem De Kooning, le plus populaire des peintres de sa génération, auprès des plus jeunes. De Kooning est aussi le seul, de l'École de New York, à avoir maintenu, à la fois, la figuration et l'abstraction dans sa peinture, mais avec une tension que, plus tard, Rauschenberg va éliminer, en associant, dans ses grandes fresques, images de reproduction et pure peinture.

Rauschenberg peintre doit beaucoup à De Kooning, à Klein et à l'expressionnisme abstrait, dont il s'efforce de faire éclater l'en-soi vers le dehors, en niant, avec la combinaison des rebus ordinaires de la vie, ses visées de l'art absolu.

Cependant, par de grands coups de pinceau de couleurs très intenses, seraient-ce des gris et des noirs et blancs, et avec les grands pans de couleur, l'héritage de l'expressionnisme abstrait restera toujours présent chez lui : ce qui différencie Rauschenberg des peintres du Pop Art. Il a gardé – mais sans la fureur expressive – cette puissance de la pure peinture pouvant organiser la surface picturale : une capacité de rythmer, d'harmoniser les tableaux, indépendamment de l'espace, des images, des formes, des matières. Sans cette puissance, les *Combine Painting* et plus tard les grandes fresques d'images ne tiendraient absolument pas.



Les *Combine* mêlent une structure de composition, exposée avec évidence ou sous-jacente, une sorte de formalisme abstrait, et souvent même une préciosité esthète au niveau des rapports de couleurs – l'œuvre, donc, avec l'idée de ce qui serait achevé en soi comme pure

peinture –, puis cette sortie de l'œuvre vers le dehors, une ouverture à tout vent, par cette association de bric et de broc qui transforme le tableau et l'œuvre en surface d'exposition. Désordre, confusion de niveaux, de matières informes, dégoulinantes, sales, avec la présence de rebut, de détritrus, d'imagerie et de papiers journaux. Selon les combinaisons : tissu, ventilateur, parapluie, horloge arrêtée, ampoule, aigle et oreillers, chaise, métal, bois, câble, plastique, chemise, cravate, chaussettes, poulies de métal et de porcelaine, gobelet, corde, bouteilles de Coca-Cola, miroir, tôle tordue...

Les *Combine* sont entre tableau, sculpture et installation : des associations incongrues comme cette coprésence de l'image d'un dandy en blanc et d'une poule naturalisée sur une boîte recouverte de toutes sortes d'images. Ou alors *Odalisk*, 1955-1958, produit de techniques et de matériaux hétéroclites : « huile, aquarelle, crayon, craie, tissu, photographie, reproduction d'imprimé, journaux, métal, miroir, herbe sèche, laine d'acier, avec oreiller, poteau de bois,

lumière électrique, coq empaillé, sur structure de bois ». Une boîte fabriquée n'importe comment, avec grillage et chaume. Un coq sur le toit et une plume dans la boîte – ce qu'il a pondu ou ce qu'il a laissé en quittant la cage. Et la boîte recouverte d'images qui vont des gardes royaux anglais aux joueurs américains de base-ball, avec, entre autres, l'odalisque kitsch du titre. Ou bien ce qui, à cause de son titre, a pris valeur d'emblème : *Monogram*, 1955-1959, un bouc angora passé dans un pneu debout sur ce qui est bel et bien un tableau abstrait posé par terre horizontalement.



Cette dérision existe dès les premières sculptures de Rauschenberg, mais elle restera toujours sans la gaieté éclatante des tableaux, due à leurs couleurs. Avec les sculptures, il s'agit de « non ready-made » : des récupérations d'objets non manufacturés, sans les matériaux, la précision et la netteté des produits de la grande

industrie ; ou bien d'objets d'origine industrielle passés de mode, mis en pièce et métamorphosés ; ou bien d' « éléments » : pierre, fers tordus, matières. En tous les cas des « choses » vétustes, hors d'usage, dépourvus d'utilité surtout rouillés, décomposés, déstructurés, déterrés même dirait-on, auxquels ont été ajoutés parfois des clous ou des galets – à titre de boîte à musique – pour en accuser encore plus l'absurdité incongrue.

Kant avait défini la subjectivité comme le pouvoir d'unification du divers de la représentation. Le Surréalisme avait tenté de déloger cette subjectivité constituante par le sujet de l'inconscient, ce qui a abouti au Soi, la source spontanée de la création dans l'expressionnisme abstrait. Les *Combine*, avec leur multiplicité juxtaposée, rétive à la signification, et d'une matérialité envahissante, défonce, avec humour, toutes ces conceptions du « sujet ».

Dans une sorte de jovialité d'enfant, s'amusant avec de la peinture et des objets de sa collection de « trésors ». Salissant, tachant, déchirant, collant, maculant avec des coups de pinceau de travers et parfois des relations de couleurs criardes. Sans aucune intention agressive ou

critique – « je ne fais pas de choc-art », a dit Rauschenberg –, mais avec l'application et le sérieux du jeu qui en augmente l'humour.



Dans la mesure où en art, l'Idéal a été la sublimation du bas et de la matérialité de la vie, ici c'est le bas et la matérialité de la vie qui font littéralement surface sur ces tableaux, tout en gardant, dans un rapport d'entre-deux, une relation avec l'art, la préciosité et la forme. En ce sens les *Combine Painting* sont de « l'anti-art » : à la fois contre l'absolu, la sacralité, le tout autre, l'achevé en soi de l'art, et moyens de réduire, d'annuler tout sens et signification.

D'une certaine manière, Rauschenberg semble répéter l'opposition de l'anti-art et du Dada européens du début du vingtième siècle contre les prétentions de l'art absolu et autonome : Duchamp et Schwitters. Mais eux, ils étaient d'une autre époque, avec d'autres racines dans d'autres climats et des résultats différents.



Rauschenberg et Jasper Johns – qui ont quasiment forcé la porte pour entrer chez Duchamp – sont de « purs manœuvres » : sans rien de cette « souveraineté de l'artiste » réalisée par Duchamp. Il y avait, chez Duchamp, une nostalgie de l'art sacré et magique, devenu inactuel, pensait-il, à cause de l'idée d'un art absolu et autonome, et de fait « rétinien » : « le carnaval esthétique » transformé en religion. Toute son activité de « l'an-artiste » jouant « le pitre artistique » a consisté à attirer l'attention sur le fait que « l'art est une apparence, le semblant d'une oasis dans le désert qui voudrait étancher la soif : une tromperie ».

Ainsi la méta-ironie de Duchamp n'avait rien de la parodie post-moderne. C'était une ironie d'affirmation : partir de l'objet le plus neutre, insignifiant, industriel reproduit à des centaines de milliers d'exemplaires, constituait pour Duchamp le moyen négatif de restituer l'art au monde de l'Idée : l'œuvre invisible qu'aucune

pratique artistique singulière ne peut atteindre. Par là, l'absence d'œuvre importait plus même que le méta-ironie... Ce qui est très loin de l'activisme débordant, et bientôt des grandes fresques « épiques » de Rauschenberg.



Une autre distance le sépare de Schwitters, bien qu'à son égard la dette soit immense et réelle. Il ne s'agit pas seulement de ce qui les distingue dès le départ : la taille... Les miniatures silencieuses, intimes de Schwitters et les grands spectacles bruyants de Rauschenberg : ceci différencie d'emblée un Européen d'un Américain, même si avec la quantité change aussi l'essence.

Chez Schwitters, en général, prédomine l'idée de l'œuvre, avec ce qu'elle implique de clôture, selon le principe des premiers papiers collés de Picasso et Braque : l'œuvre s'ouvre à l'extérieur, mais l'absorbe, l'intègre, l'élabore. Malgré l'insignifiance d'éléments quelconques, le tout

dépend – sans qu’il s’agisse de deux niveaux, comme pour les *Combine* – du caractère éminemment formel de la composition et des couleurs. Un collage de toutes les tendances de l’art moderne : cubisme, dada, expressionnisme, suprématisme, constructivisme. Une prédominance de la composition picturale et plastique, dans l’arrangement des formes, des espaces, des couleurs. Schwitters crée une œuvre abstraite à partir d’éléments concrets rapportés, et avec l’intégration de tous ces éléments extérieurs et hétérogènes. Même dans les œuvres plastiques – qui sont loin d’être les ancêtres des *Combine* –, les éléments inutiles récupérés et collés sur le tableau sont mis en forme et retravaillés par la couleur pour aboutir à des structures abstraites. En même temps par la fragilité et l’inutilité de ces éléments dans un assemblage sans signification, Schwitters nargue, ironiquement, la solennité de ses propres constructions formelles esthètes et précieuses.

Au début, il s’agit pour Schwitters de donner forme à des résidus, de les rédimer : comme de

réunir des traces après une déflagration. Temps sur temps de couches sédimentées par surimpression et agglutination. À la fois le hasard et la construction, avec la part de mémoire qui entre dans le choix et les harmoniques d'une organisation musicale, ayant une dynamique compositionnelle centripète et centrifuge. Tandis que chez Rauschenberg, malgré la disposition formelle qui construit mais n'intègre pas, l'œuvre implose et explose, attire l'extérieur en soi et se projette au-dehors. Là où les miniatures de Schwitters renvoient au sentiment intérieur d'un chiffonnier réunissant les traces d'une absence. Chez Rauschenberg, les traces – souvent des objets intimes et personnels – sont disséminées, sans que l'absence qu'elle manifeste suscite un quelconque sentiment.

Cependant le rapport entre les deux peintres se transforme avec les œuvres finales de Schwitters. Jusqu'au milieu des années trente, même après son exil à cause des nazis, une sorte d'euphorie persiste dans les collages de Schwitters. Puis, il

semble que même les collages aient subi un bombardement. Les œuvres perdent leur dynamique interne. Au lieu de partir des déchets pour créer une œuvre, ce sont les œuvres qui paraissent arrachées à elles-mêmes, détruites, décollées, en état de ruine. Avant la Seconde Guerre mondiale, les images de reproduction étaient rares dans les collages, mais ensuite les reproductions et les photographies – même la sienne propre – se multiplient, et Schwitters juxtapose photographie et reproduction d'œuvre de la Renaissance... Dans le temps, et par sa démarche, Rauschenberg vient après cette dernière période de Schwitters : il en amplifie les principes à tous les niveaux.

Explicitant ce qui le différencie de l'expressionnisme abstrait, ce qui l'y oppose et en fait même une négation, Rauschenberg a parlé de son « grand éloignement par rapport à l'expressionnisme abstrait, qui a ses racines dans les concepts européens », tandis que « l'art américain a une énergie naturelle sans Histoire ». « En Europe, il y a une sorte de patine sur tout. À New York on ne peut jamais prévoir ce qu'on va voir en sortant dans la rue. »



L'expressionnisme abstrait, effectivement, est bien plus enraciné dans la tradition européenne que les influences immédiates qu'on lui connaît :

Picasso, Matisse, les grands peintres abstraits du début du vingtième siècle, le Surréalisme et son écriture automatique, et les dernières œuvres de Monet. C'est, peut-être, la tendance la plus radicale et extrême : l'ultime accomplissement grandiose de l'idée de l'art moderne. Au-delà s'inaugure une post-modernité, « contemporaine », dont Rauschenberg lui-même est l'un des initiateurs.

L'expressionnisme abstrait¹ réalise l'idée de l'absolu de l'art, libéré de toute référence externe : en tant que pur traitement d'un matériau spécifique et comme l'expression du Soi. Les premières œuvres de cet art absolu ont été dues aux peintres et poètes français, après 1848. Mais sa pensée avait été en chemin depuis Kant, le premier romantisme et l'idéalisme allemand. Le transcendantalisme américain du dix-neuvième siècle (« redécouvert » pendant l'effervescence intellectuelle des années de la

1. Voir Y. Ishaghpour, *Rothko : une absence d'image, lumière de la couleur*, Farrago.

grande Dépression), dont l'expressionnisme abstrait peut être considéré comme l'aboutissement, avait les mêmes références et les mêmes racines idéalistes et romantiques.



Art moderne, art d'avant-garde, l'expressionnisme abstrait, en visant l'absolu de l'art, se différenciait radicalement de la production de masse des images, plus ou moins kitsch. (Celui qui deviendra plus tard, avec Harold Rosenberg, « le théoricien » de l'École de New York : Clement Greenberg avait écrit un texte fondamental sur l'apparition conjointe de l'art moderne et du kitsch, liés dans leur opposition, comme les deux faces d'une médaille, à partir de l'existence de la société industrielle et de la production de masse).

L'art moderne s'est terminé, en devenant « contemporain », lorsque les images des médias de masse, ou les objets de consommations qui ne sont que des reproductions, des images de leurs

images, ont été reprises par les peintres et réintroduites dans le grand art : Rauschenberg et les images de la presse; Lichtenstein et la bande dessinée et l'affiche; Oldenburg et les images et les objets de consommation; Rosenquist et l'affiche publicitaire; Warhol et la publicité, les photos catastrophes et Hollywood...



C'est à partir de là qu'on peut parler d'un art « authentiquement » américain, sans « racines européennes » : parce que la société de masse et son industrie culturelle ont proliféré d'abord aux États-Unis. Que les images des emblèmes de l'Amérique apparaissent chez ces peintres n'est nullement un hasard : la statue de la Liberté et Kennedy – après les petites photos d'Eisenhower, de Lincoln, du Capitole, etc. – pour Rauschenberg. Le drapeau et la carte des États-Unis pour Jasper Johns. Les icônes de l'Amérique : le Coca-Cola, la soupe Campbell et Hollywood, pour Warhol...



Les expressionnistes abstraits s'étaient élancés, avec enthousiasme fiévreux, à la conquête de l'art moderne comme l'expression de leur propre « Soi ». Non sans une très forte conscience d'hubris, de transgression, de tragédie, de passage à la limite surtout, auquel certains d'entre eux se sont brûlés. Car si l'Amérique est, par principe fondateur, « individualiste », en dehors des « entrepreneurs », elle n'a presque jamais accepté les individus. De plus, les expressionnistes abstraits venaient après la déflagration : lorsque, historiquement, « l'individu », en tant que création et finalité des Temps modernes, était arrivé à sa fin, et le Soi – la pensée existentielle en était la philosophie – ne pouvait plus se vivre et s'accomplir que comme finitude, traversée d'angoisse.

« L'angoisse est morte » dira la génération Pop. Les expressionnistes abstraits étaient romantiques, « Hot ». Ceux qui les remplacent seront, au plus haut point, « Cool », antiromantiques,

impassibles, froids, indifférents. Rauschenberg ne voudra plus d'expression de soi, de pensée de la mort, ni d'angoisse : « les angoisses sont la même chose que l'Ego, ils sont liés. » Il faut s'en libérer, s'en débarrasser. « Je ne veux pas que ma personnalité devienne lisible sur les tableaux. C'est pourquoi je laisse toujours la télé allumée et les fenêtres ouvertes. » Rien ne marque plus la distance par rapport à l'expressionnisme abstrait, et à l'expression de soi que les *White paintings* – en attente d'apparition des images comme un écran blanc –, dont Rauschenberg aurait dit à la galeriste Betty Parsons : « C'est complètement hors de propos que ce soit moi qui les ai faites – *Aujourd'hui* est leur créateur. »

Le transparent Warhol se verra comme « un miroir qui regarde dans une glace ». Rauschenberg se considère comme « du papier photosensible qui est seulement éclairé », et qui capte et réfléchit le monde. Ainsi, de plus en plus, ses œuvres – collages de transferts photographiques sur soie ou métal – tendent à ressembler à des écrans et des miroirs, et non à des « tableaux ».



Les expressionnistes abstraits s'étaient formés pendant les années de la grande Dépression. Ils en avaient connu, certes, les difficultés matérielles, mais aussi les débats politiques, critiques, culturelles. Ils avaient traversé, intellectuellement, sans y avoir participé physiquement, les désastres du nazisme, du stalinisme et de la Seconde Guerre mondiale. Avec une conscience historique aiguë, ils se savaient les héritiers de l'art moderne et de ses implications : la création de l'art absolu comme rejet critique de l'état du monde tel qu'il est. Ils se sentaient « aliénés », étrangers à la société. Ce que Rauschenberg ne comprend plus : « Comment pouvaient-ils être en dehors de la société et critiques à son égard ? » C'est que depuis le cours des choses a changé...

« L'utopie de l'art moderne rédimait l'enfer de la modernité. » Mais avec la révolution communicationnelle et la culture de l'abondance, l'utopie semble être devenue monde. Du

moins dans ses produits, ses signes et ses images – identiques et interchangeables mutuellement. On se trouve dans le paradis du « Contemporain ». Il n’y a plus l’Histoire, mais l’énergie de l’actuel : l’*aujourd’hui* où « l’on doit devenir innocent chaque jour ». Le mode d’existence paradisiaque est tautologique : ceux qui remplacent l’expressionnisme abstrait et son radicalisme moderne, reproduisent ce nouveau monde de signes et d’images.

Dans les grandes fresques de Rauschenberg, il y a une profonde adhésion, acceptation de tout. Aucune volonté critique, mais l'harmonie avec l'état du monde, parce qu'il « ne s'attend à rien ». L'envie, seulement, d'apporter « plus de joie à beaucoup de monde », en reconnaissant à ses œuvres un but « humanitaire et thérapeutique ». À cette fin (et là apparaît toute sa différence avec son « négatif » Warhol, « la machine » qui révèle et manifeste l'essence inhérente à la reproduction technique : la mort et la répétition), les photographies, dit Rauschenberg, ne doivent pas avoir un contenu émotionnel direct : « Je devais atténuer leurs implications sociales, pour neutraliser la misère qu'il y a dehors dans le monde. » Après les *Combine*, en faisant du

tableau le miroir où se reproduisent les images du monde, Rauschenberg s'est décidé à « ennoblir l'ordinaire ». Pour que « là, mes contemporains atteignent leur monument ». Ainsi au moyen du transfert et du collage-montage de photographies, Rauschenberg cherche à recréer « la peinture d'histoire » que l'invention de la photographie avait fait disparaître.



Effectivement, avec ses transferts d'images sur écran de soie, ses *Silkscreen*, l'œuvre de Rauschenberg devient le monument épique de l'Amérique de Kennedy : le dernier des pères fondateurs des États-Unis et le premier prédisent superstar des médias (dont l'assassinat en direct devant les caméras de la télévision marquera un tournant dans l'histoire de la communication et des rapports, désormais, réversibles entre image et événement); celui qui voulait que son temps soit un âge « augustéen » de pouvoir, d'abon-

dance, de confiance retrouvée, de la technique, de la nouvelle frontière dans l'espace... et de l'art.

Kennedy lui-même, en grand format, faisant un discours appuyé d'un geste du doigt, apparaît démultiplié et dans plusieurs œuvres, à côté d'autres images de l'Amérique de l'époque : le genre épique étant par définition « encyclopédique ». Cosmonaute descendant en parachute, fusée, amerrissage de capsule spatiale, hélicoptère militaire, bateau, tableau de bord avec innombrables cadrans, radars géants, site d'atterrissage. Et aussi : statue de la liberté, gratte-ciels, rues de New York, pompiers, passants et voitures, monuments officiels, ponts, bretelles d'autoroute, joueurs de base-ball, de rugby, coureurs, alpinistes, jockeys et chevaux de course, danseurs. Et encore : des images souvenirs de la guerre de Sécession, la reddition du général Lee, défilés avec drapeau. Ou : des signaux de circulation, des camions, des grands réservoirs d'eau, de pétrole..., des textes, des noms. Mais également : des verres, des assiettes,

des fruits et légumes, des oiseaux en cage, des moustiques, des parasols-rélecteurs de photographe... des jours, des nuits. Et plus rarement des éléments externes ajoutés comme dans les *Combine*.

Ce sont, cités pêle-mêle, avec d'autres images de presse – d'abord en noir et blanc et ensuite, avec l'avancée de la technique, tout en couleur –, les « motifs », le « stock shot », selon l'expression des salles de montage des journaux cinématographiques de l'époque, et des télévisions d'aujourd'hui. À chaque fois, il s'agit d'en choisir, de les organiser différemment pour produire un ensemble qui exige son temps de vision, de détail en détail et de détail à l'ensemble, sans qu'une image totale, unique, se forme dans l'esprit du spectateur, et sans qu'il puisse se souvenir, après coup, d'une figure totale. Car il n'existe pas ici de subjectivité ordonnatrice et constituante, ni d'objet et de sens unique, sauf de produire avec ces fresques « l'Image » de l'Amérique.

Rauschenberg prend ses images partout. En écartant des images figées, arrêtées ou trop chargées et susceptibles de devenir une illustration. En rejetant ce qui dans chaque image ou dans le rapport entre les images pourrait imposer des significations évidentes, suggérer des relations implicites ou inconscientes, des associations ou des clichés. En choisissant des images peu spécifiques afin que l'ensemble garde une grande force pour chaque spectateur, qui est requis par « le tableau » autant que Rauschenberg lui-même : car ils sont égaux. L'artiste « ne s'exprime pas » : il propose et n'a, par principe, aucun privilège par rapport au spectateur. Sauf de pouvoir figurer en une « autobiographie », après avoir collé ses photos – d'enfance et d'autres âges, parmi d'autres effets personnels – dans ses *Combine*.

Autobiography de 1968 n'est pas une fresque, mais circonscrite, autour d'un objet précis. Par excellence une œuvre post-moderne : où le « soi » ne s'exprime pas, mais le « moi » s'expose, avec toutes les « informations » concernant une personne, « connectées », collées ensemble. Il s'agit d'un triptyque vertical marqué de trois formes d'aspect circulaires. Tout en haut, dans le premier cercle, qui est peut-être un horoscope, la radiographie en pied d'un squelette, accompagnée à sa droite du parasol-réfecteur renvoyant probablement aux expériences de Rauschenberg, à ses « blueprints » et ses photos-fantômes. Au centre du triptyque, l'ovale agrandi d'une empreinte digitale, dont les lignes semblent avoir servi à Rauschenberg pour y inscrire l'histoire de sa vie. Au milieu de l'ovale, la reproduction d'une photographie le montre enfant dans une barque avec ses parents. Le dessin d'un parallépipède (que l'on retrouve très souvent dans les *Silkscreen*), faisant allusion à la tradition de la peinture, est superposé sur cette image de l'enfance. Et une forme irrégulière de rectangle

gris, comme du papier photographique exposé, se voit en dessous des inscriptions. Le troisième volet en bas qui reprend quelques images des grandes fresques, est presque entièrement recouvert d'une carte géographique du Gulf Coast, Texas, avec sur sa gauche, l'image renversée d'une ville américaine, qui pourrait être la ville de la jeunesse. Au centre de ce dernier cercle, Robert Rauschenberg, tel qu'en lui-même, scénographe-acteur-danseur, volant, courant sur scène, avec son énorme parachute et ses skates, les pieds sur et dans le dessin d'un autre grand parallépipède.



Dans les premiers collages et les *Combine*, les photographies ou les images de presse existaient, mais ne prédominaient pas, ni ne devenaient le matériau exclusif, comme pour les *Silkscreen*. C'est véritablement « d'en-dessous » de la peinture – un exemple entre autres : *Brace*, 1962 – que les images font leur apparition. Il y a de grands pans de peinture, des coups de brosse, des

coulées de matière picturale dans *Barge*, 1962, et dans d'autres tableaux. Ces larges coups de pinceau – directement dans la lignée de l'expressionnisme abstrait, proche même parfois de Klein – réaffirment le caractère « pictural » des œuvres. Ils rétablissent aussi une surface continue contre la multiplicité des espaces, des profondeurs et des directions inhérente aux images.



D'ailleurs la disposition de ces images, leur répétition et transformation n'introduisent pas seulement la rime et l'écho. Elles fonctionnent très exactement comme « traitement d'image » et renvoient la surface à elle-même. Ainsi « la profondeur » interne des images – « la réalité » de ce dont elles avaient été l'image – est niée au profit d'une surface composée de divers éléments : un écran consistant en lui-même. Dans les premiers collages et les *Combine*, le matériau était complètement disparate, hétérogène et hétéroclite. Mais leur « traitement », dans

les *Silkscreen*, homogénéise des images de toutes sortes et de toutes provenances – relatives : puisqu'elles sont, dans leur généralité, reprises de la presse et concernent l'Amérique.



Ce ne sont pas directement des collages de photographies, mais des transferts-collages. Le processus technique dans ces *Silkscreen* – exigeant quatre passages séparés pour les couleurs – ne se laisse pas facilement manipuler, ni dominer entièrement. Le résultat étonne même Rauschenberg, qui a l'impression de collaborer à un développement sur lequel il n'exerce pas de contrôle complet. Les images se métamorphosent constamment, lorsqu'elles changent de taille, sont transférées sur le tableau et s'y retrouvent avec d'autres. Rauschenberg rencontre ainsi des problèmes déjà connus des cinéastes, depuis qu'ils ont découvert le montage en même temps que le cinéma : il ne peut en être autrement avec ces « écrans de soie ».

« Les images paraissent différentes, lorsque je les transfère sur la toile. Elles suggèrent constamment des choses différentes, en étant juxtaposées avec d'autres images. Certaines images insistent absolument pour être elles-mêmes, peu importe ce que vous en faites. Certaines images peuvent être affaiblies, atténuées jusqu'à l'abstraction, mais d'autres insistent absolument pour être elles-mêmes, malgré ce que vous faites avec. Je trouve que les "écrans" que je dispose autour d'elles, ont cette sorte de flexibilité qui permet de diminuer leur indépendance. » La résistance augmente avec les couleurs, dont chacune veut devenir la star... aidée en cela par l'amour de Rauschenberg pour la couleur pure (qu'il tient, peut-être, d'Albers).

Avec ces *Silkscreen*, dit Rauschenberg, « ma préoccupation était d'essayer de trouver une voie pour que l'imagerie, le matériau et la signification de la peinture soient, non pas l'illustration de ma volonté, mais plutôt une documentation non biaisée de ce que j'observais, en laissant l'émotion et la signification prendre

soin d'elles-mêmes... Je dis cela littéralement... C'est un genre de constante juxtaposition irrationnelle des choses qu'on ne trouve pas à la campagne, mais dans la nouvelle civilisation urbaine... »



Chacune de ces œuvres se constitue d'un ensemble non organique, fondé sur l'égalité de tous les éléments, et de leurs relations un à un : il n'y a ni architectonique formelle, ni centre dramatique. Donc, pas de montage dans le sens eisensteinien du terme, exigeant des relations de tensions internes entre les éléments. Ni « l'image poétique » – selon Reverdy et reprise par les Surréalistes – qui naîtrait de la rencontre fulgurante de deux images éloignées. Mais, peut-être, la manière de Vertov, directement liée à la spécificité de l'image de reproduction technique. Dans les *Silkscreen*, malgré leur traitement, les images gardent, jusqu'à un certain point – comme l'exige le principe du « collage », différent

dans son essence du « montage » –, leur particularité. Il s'agit, entre elles, de relations, non pas séquentielles, poétiques, dramatiques ou idéelles ou de continuité logique, mais de juxtaposition figurative et picturale, de non-intégration : libres de coopérer, de résonner ensemble ou non, avec des polarités, des ambiguïtés.



Au milieu de toutes ces photographies reprises de la presse américaine, de rares reproductions détonnent. Une photographie, en plan d'ensemble, de la Chapelle Sixtine : sans doute comme l'image même du « cosmos » de la Renaissance. Et surtout deux reproductions de tableaux du dix-septième siècle, de Velázquez et de Rubens, qui ont tous les deux le même sujet : *Vénus au miroir*.

Rauschenberg avait utilisé, précédemment, des reproductions de tableaux dans ses collages ou *Combine* : *La Joconde* ou bien un fragment de *L'Enlèvement d'Europe* de Titien, et même *La*

Vénus au miroir de Rubens. Beaucoup plus tard, dans ses tournées à travers le monde et ses « traitements » d'image en collaboration, Rauschenberg malmènera *La Joconde* et combinera *Napoléon à cheval* de David avec *Les Amies* de Courbet (le lien cryptique entre les deux tableaux étant, probablement, la signification implicite du déboulonnement de la colonne Vendôme²). Avec trop d'intention et de lourdeur, ces « traitements » n'auront rien du geste ludique, blasphématoire et donc sacral de Duchamp à l'égard de la *Joconde*, devenue « la madone » de la religion de l'art. Ils s'inscrivent, tout simplement, sans, peut-être, que cela soit totalement désiré par Rauschenberg, dans la liquidation de la tradition transformée en banque de données, livrée à la reproduction et la manipulation.

Mais les *Vénus au miroir* de Velázquez et de Rubens ne sont pas détruites, ni en elles-mêmes,

2. Voir Y. Ishaghpour, *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, L'Échoppe.

ni d'être entourées par les photographies de presse contemporaine. Est-ce uniquement parce que, comme deux belles femmes nues, elles peuvent entrer dans l'imagerie actuelle où elles prolifèrent? Il importe cependant que ces personnages se regardent face au miroir. C'est peut-être pour cela que la Venus de Rubens, dont le reflet nous regarde directement, se retrouve dans plusieurs œuvres, beaucoup plus souvent que celle de Velázquez. Il s'agit, avec ces peintures, de redondance, d'image et de miroir, d'image de l'image, donc de la nature de l'image, du rapport de reflet et de reproduction entre l'image et ce dont elle est l'image, du tableau comme miroir, comme écran de projection, d'emblème de la peinture. Et donc de lien implicite des *Silkscreen* de Rauschenberg avec la peinture : l'image comme reflet, reproduction, de nature tautologique, et le tableau comme miroir ou écran où le monde vient se regarder... Plus tard, et bien que d'autres rapports entre image et peinture y soient en jeu, avec les

aluminiums et les cuivres, il s'agit d'un entre-deux de l'écran et du miroir qui intègre le reflet du spectateur, et de l'espace et des objets extérieurs, au tableau.

Les *Silkscreen* sont des « peintures », où les deux éléments traditionnellement liés dans les tableaux – les images et la peinture en tant que matériau et technique – sont séparées, juxtaposées et coexistent. Et évidemment les deux parties et leur relation se transforment.

Si l'on accepte l'idée ancienne de la peinture comme « image du monde », quel que soit le sens et le mode d'être de l'image – occidentale, chinoise, persane –, celle-ci naît des moyens de la peinture. Mais à partir du développement de la reproduction technique, les choses changent. « La peinture est saisie par la photographie. » Dès Manet l'image se réduit au silence de ce que l'on voit, dépouillée des arrière-mondes qui lui donnaient un sens. Ce qui renvoie aussi la

peinture à elle-même et lui permet de déployer, à partir de son matériau, ses propres possibilités. La peinture de l'absolu cède à l'absolu de la peinture.

Il y a, désormais, la pure puissance picturale et, conjointement, une agression contre l'image, en l'occurrence celle de l'Homme : de Picasso à De Kooning et Bacon. Si l'image fait retour à partir de la peinture pure, ce sera comme rêve pétrifié, image spectrale ou énigme.

L'expressionnisme abstrait a été le plus loin dans le refus des images : la réduction de la peinture à ses propres moyens, et l'expression de la pure puissance picturale. Et c'est à partir de ce lointain extrême de l'expressionnisme abstrait (« transcendantal », comme le voulaient certains, et nié déjà par Rauschenberg, dans ses *Combine*, avec des résidus du monde quotidien), que les images font retour dans ses tableaux³. En

3. Plus civil que Rauschenberg, plus attaché à créer du « grand art », Jasper Johns aura le souci de supprimer la différence entre l'art et le monde quotidien... en transformant les objets ordinaires – canettes ou ampoules – en sculptures. Ses tableaux tendront à unifier l'image et l'abstraction. L'image étant image de

surgissant d'en dessous des coups de pinceau et des pans de peinture. Mais précisément en tant que reproduction photographique généralisée, et incluant le collage et le montage, inventés par sa suite : le cinéma. Plus séparée encore que dans les *Combine*, où les couleurs, les matières et les coups de brosse de l'expressionnisme abstrait se mêlaient aux collages, la peinture pure se juxtapose, dans les *Silkscreen*, aux reproductions d'images photographiques et réaffirme la qualité picturale du tableau.



quelque chose, donc d'un objet de référence, il s'agit d'identifier peinture, image et objet. Ce qui permet cette identification purement picturale du représenté et de la représentation, ce sont des objets constituant déjà en eux-mêmes des signes : drapeau, cible, carte géographique, alphabet, nombre. Des abstractions conventionnelles, impersonnelles, dépourvues de profondeur et d'expression, ne renvoyant, comme la surface où elles figurent, qu'à elles-mêmes. Ainsi l'image se trouve intégrée à l'héritage de l'expressionnisme abstrait, dépouillé de son angoisse et de son énergie exaltante, de manière autoréférentielle – qui se renforcera de plus en plus – sans qu'il s'agisse de rien d'extérieur, tandis que pour Rauschenberg les tableaux seront des écrans et des surfaces miroitantes où se projettent les images du monde.

De « l'Image du monde » de l'ancienne peinture, on est passé ainsi à « un monde constitué d'images de reproduction ».

Il ne faut pas oublier qu'avant le développement de la photographie et du cinéma, très peu d'images existaient dans le monde, avec un sens magique, sacré ou esthétique. Toute chose n'avait pas droit à avoir son image. Même si une « démocratisation » des images s'était produite, avec les techniques de la gravure et la généralisation, relative, des portraits, c'est seulement la photographie qui a changé la nature et le statut de l'image.

Mais la photographie elle-même, et le cinéma, ne rendaient possible qu'une reproduction restreinte. Avec leur technique encore « fruste », une distance – et tout ce que cela implique – séparait, distinguait, l'image et la réalité. Sans cette réciprocité et indifférence qui caractérise la télévision. Rauschenberg : « Ce qui me gêne dans le cinéma, c'est l'idée que je vais filmer des gens et des paysages, attendre plusieurs jours et voir enfin ce que la caméra a enregistré. Il y a une

distance entre ce qui a été filmé et ce que vous regardez à la projection... Je crois que la télévision m'offrirait plus de possibilités. Avec elle on peut contrôler tout ce que l'on fait au fur et à mesure, utiliser facilement les surimpressions, voir à la fois l'image et la réalité. »

C'est depuis le développement de la télévision, à la fin des années cinquante, qu'il y a eu « la reproduction élargie », et donc l'inflation et la prolifération des images. Allant – avec la vidéo d'abord et surtout, plus tard, au moyen de l'image numérique – vers des « reproductions sans original ». C'est cela qui a changé le statut des images et des médias, qui ne reproduisent ni ne transmettent simplement la réalité, mais produisent la réalité d'un monde de communication et de consommation généralisée des images. Ce que découvraient déjà Rauschenberg et les peintres du Pop art : toute image reproduit d'autres images.

Dans ce nouveau monde on consomme des produits sous forme d'images, on consomme des images en tant que produit, et on les produit

comme image de la consommation des images. La reproduction transforme toute chose en reproduction : il n'existe rien de premier, rien de présent, mais toujours déjà l'image. L'original ayant été chassé, il n'y a plus que « la réalité » tautologique de l'image, des images d'images, et d'une image comme hyperréalité et pur simulacre, sans imagination, sans désir, sans signification, sans profondeur... à l'infini.



L'apparition de la photographie avait libéré la peinture moderne par la puissance absolue de la peinture et du matériau. La reproduction généralisée a mis une grande partie de la peinture contemporaine dans la dépendance de la photographie : au-delà du Pop art, avec l'hyperréalisme et sa suite qui consiste à peindre d'après photographie, mais aussi chez un Gerhard Richter, Sigmar Polke ou Christian Boltanski et d'autres, plus attachés à l'essence spécifiquement spectrale et fantomale de la photographie.



Les grandes fresques de Rauschenberg sont le monument d'un monde devenu images de reproduction. Les images sont premières et remplacent la réalité dans ce qui n'est plus de l'ordre de « l'imitation » mais du transfert et du traitement d'images.



Dans ses *Combine*, Rauschenberg avait déjà intégré la réalité, en l'occurrence la nature dans sa grandeur – mais en effigie, en l'espèce naturalisée, « empaillée » : poule, coq, bouc angora...

Sur le panneau de droite, de couleur beige, de l'une de ses *Combine* à polyptyque, *Wager*, 1957-1959, il y a un dessin très ténu, affleurant à peine (et peu visible sur les reproductions de ce tableau) : un corps d'homme nu, spectre ou fantôme..., beaucoup moins distinct que l'image imprégnée dans le linceul de Turin. Des

rectangles de couleurs très fortes, saturées et contrastées occupent le panneau central. Et à gauche, sur un autre panneau de couleur beige, sont collées des images : une petite photographie du Capitole, et aussi, en miniature, quatre panneaux d'une *White Painting*. La référence à cette œuvre ancienne (qui sera reprise dans *Autobiography* de 1960, accompagnée, entre autres, d'une reproduction réduite du bouc du *Monogram*), transforme l'ensemble du polyptyque en un genre d'« autoportrait » de l'artiste, très différent de *Autobiography* de 1968, réalisé, comme on l'a vu, au moyen des techniques de transfert, où Rauschenberg a remplacé ce dessin de l'homme en train de s'effacer et de disparaître par la radiographie du squelette fantôme.



En guise d'hommage un peu « spécial » au peintre qu'il admirait, Rauschenberg avait demandé à De Kooning l'un de ses dessins pour « l'effacer » : *Erased De Kooning Drawing*, 1953. À

propos de cet acte, qui avait fait scandale, Leo Steinberg a remarqué que depuis toujours le dessin avait été le moyen de production de la figuration et des images en peinture. Ce n'est donc pas un hasard si Rauschenberg a effacé ostensiblement le dessin d'un peintre : il allait bientôt remplacer, en peinture l'immémorial dessin, par le transfert des images de reproduction.



Au moment où Rauschenberg commençait ses *Silkscreen*, après avoir « effacé » le dessin de De Kooning, Günther Anders préparait le deuxième volume de son « l'être-devenu antiquité... », ou selon la traduction française de son livre : *L'Obsolescence de l'homme*, dans lequel il décrivait « une paroi d'images, qui sans répit captent notre regard, et sans répit couvre le monde » : le passage d'un temps où il y avait « des images dans le monde » à l'aujourd'hui « d'un monde dans les images ».

Étrange, le contraire même des grandes fresques des *Silkscreen* glorifiant le monde : un ensemble contemporain d'œuvres sur papier consacré à *L'Inferno* de Dante. Rauschenberg y porte à sa perfection une technique déjà élaborée dans des *Solvent Transfer* (*Currency*, 1958, *I Swear*, 1959) : procédé de décalcomanie, à l'aide de produit chimique et par frottement, accompagné de gouache, lavis, aquarelle, crayon et mine de plomb.

Par la taille, la matière, la fragilité évanescence, la délicatesse, la minutie, la dimension de miniature même, cet ensemble dantesque a quelque chose d'intime, de discret, de secret. C'est l'accueil de la part négative, éliminée des grandes fresques spectaculaires. Le même monde

d'images reprises des magazines et des journaux américains, mais devenu, dans sa banalité, fantastique. L'ailleurs d'un rêve cauchemardesque et hallucinatoire : ce monde-ci est l'apparition de l'autre monde, du souterrain infernal.

Dans cette apparition évanescence, le blanc du papier tient un grand rôle. Le transfert donne déjà un aspect spectral à des photographies transférées. On dirait qu'il y a effacement des images ici, qui affleurent et disparaissent en même temps, dans un effet de voile transparent, cachant et laissant apparaître. Avec des degrés différents d'acuité, de précision, les images viennent d'en dessous hanter la surface.



Au théâtre, en utilisant ses *Combine*, ses sculptures et des images comme accessoires, Rauschenberg déploie une activité de décorateur, de directeur de scène, de chorégraphe.

Ses « sculptures » continuent la dimension parodique des débuts, comme *Oracle*, 1962-65 :

un grand rassemblement réunissant tuyaux, portière de voiture, vieux bac-baignoire, pneu et fenêtre agrémentée d'une énorme gouttière. Il y a là un mélange de vétusté et d'obsolescence résultant de la technique, tandis qu'ailleurs, grâce à la technique, tournée ainsi en dérision, des ensembles de bric-à-brac sont rassemblés, sonorisés et mis en mouvement.

La présence et la participation du spectateur, supposées par les grandes fresques, deviennent visibles et constituantes dans la série des plexiglas : *Solstice*, 1968, un monde d'images transparentes entourant le spectateur qui s'y promène. Ou bien *Soundings*, 1968, des chaises, « musicales », dans du plexiglas, dont l'éclairage et la sonorité dépendent des déplacements du spectateur.



À la fin des années cinquante, la prolifération des images s'était imposée contre l'absolu de l'art de l'expressionnisme abstrait. Au terme de la

décennie suivante, ce sera le tour du devenir-monde de « l'image-communication-marchandise ». « Les affaires deviennent le meilleur de l'art », transformé en support de la spéculation financière. Ce qui provoque, dit Rauschenberg, « une dépression nerveuse collective », désordre et désarroi : « Avant il y avait une "famille" de 50 à 75 personnes. L'intensité nous soudait ensemble. Il fallait prendre des décisions rapides, souvent insensées. Toute chose était une preuve... Dans les années soixante-dix, il n'y avait aucun idéalisme que j'aurais pu soutenir. Ils s'étaient tous effacés, pour devenir "personne" dans les années quatre-vingt. »

Pensant qu'il doit éviter d'entrer dans l'engrenage financier, et refusant de rester sur place « pour ne pas marcher sur les pieds de ceux qui suivent », Rauschenberg quitte la scène new-yorkaise. Effectuant, à la fois, une retraite en Floride et une expansion dans le monde.

Les *Silkscreen* avaient été essentiellement « l'épopée » de l'Amérique. Rauschenberg se veut, désormais (et en accord avec le sentiment post-moderne), « planétaire et humanitaire ». Il voyage partout : Europe, Extrême-Orient, Amérique latine, Asie centrale, Méditerranée... Il espère réaliser le monument de son temps et, à travers leurs images, établir l'entente entre les peuples. Avec ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange), il crée des ateliers partout et collabore avec d'autres, en croyant que « le travail en commun produit une pensée universelle » : « Je refuse d'être uniquement moi-même dans ce monde, je veux un engagement ouvert d'autres gens. »

À partir du moment où le principe de formation des œuvres – élaboré dans les *Silkscreen* – ne se transforme plus fondamentalement, alors il faut changer de pays, trouver d'autres ensembles de motifs. Et surtout continuer d'expérimenter : en variant les supports et les techniques.



Cette expansion dans le sens géographique et communautaire a aussi un aspect intrinsèque : Rauschenberg utilise de plus en plus des photographies prises par lui-même et destinées aux tableaux. Ce qu'il avait évité à l'époque des *Silkscreen*, tout en continuant, par ailleurs à prendre des photos.

Si elles n'ont pas été faites pour être intégrées à ses peintures, les photographies de Rauschenberg, après ses toutes premières expériences, s'attachent soit à des motifs, qui sont moins souvent des faits que des « signifiants » curieux, étonnants, singuliers, soit à des possibilités graphiques, picturales, plastiques, architecturales que le photographe exploite. Il s'agit presque toujours de prégnance spatiale et jamais de cette relation au temps, à l'instant, au quelconque, spécifique à la photographie. Les êtres vivants et en mouvement sont rares, et donc le rapport actuel et immédiat entre le photographe et son motif. Rauschenberg-photographe « indépendant du peintre » s'intéresse à ce qui est

déjà en soi de l'ordre de l'image, son travail consiste à le mettre en valeur : il est donc dans la dépendance du peintre. Par contre, ses photographies changent complètement – au niveau des motifs, moins « signifiants », plus quelconques et « documentaires », et dans la visée et les angles, plus dynamiques et moins prégnants – lorsque c'est le peintre qui fait des photographies afin de les transférer sur ses tableaux.



Là où d'autres peintres-photographes, tel Richter ou Polke essaient, dans leurs photographies et dans les peintures qui y renvoient, de faire apparaître l'aspect spectral de la photographie par des artifices techniques : choix d'objectif, de mise au point, de mouvement, de temps de pause, – chez Rauschenberg : c'est le transfert, et les procédés de transfert, qui révèlent cette dimension, sans intervenir dans le processus photographique lui-même, mais à travers

l'absence que le transfert sur certains matériaux introduit dans la texture même de l'image.

Par exemple dans la série *Hoarfrost (Glacier)* en 1974. La technique du *Solvent transfer*, utilisée d'abord sur papier, est employée ici pour des transferts sur soie et chiffon, ou satin et chiffon, tissus qui se tendent sous le poids. Parfois un voile transparent est superposé au tissu suspendu, comme un linceul, avec un sentiment triste et mélancolique, qui accentue la légèreté, l'extrême fragilité, l'éphémère de l'image photographique et l'essence mortifère de la reproduction.



Auparavant, il y avait des « périodes » chez Rauschenberg. Maintenant, il existe des « séries », dépendant, chaque fois, d'un matériau et d'une technique spécifique. Or l'existence de « la série », dans l'histoire de la peinture – de Monet à Warhol –, est liée à l'apparition de la photographie et impliquée par les techniques de reproduction.



Avec cette généralisation des techniques de reproduction, avant même l'invention de « l'imprimante » à tout faire, Rauschenberg se sert de toutes sortes de matériaux, du plus fragile, ténu et impondérable au plus consistant et résistant pour le transfert. Rauschenberg : « Chaque matériau a sa propre histoire. Chacun tire son matériau de sa propre existence. Ma relation avec mes matériaux est devenue très claire : ils savent et je sais que nous cherchons quelque chose ensemble... C'est toujours le matériau qui a raison : si quelque chose rate cela tient à moi, non au matériau. » Il s'agit, pour Rauschenberg, « de libérer les choses anciennes par leur dialectique interne, en les opposant à elles-mêmes, pour atteindre quelque chose de neuf ».

Chaque matériau impose ses contraintes, et donc avec chaque série change aussi la nature, l'effet et la tonalité du tableau...



Urban Bourbon : aluminium poli, ou verni. Comme dans les *Silkscreen*, la reproduction des images et la peinture y coexistent. L'aspect miroitant a un effet par rapport au spectateur dont l'image se réfléchit dans le tableau. La surface oppose une résistance qui tend à rendre chaque photographie indépendante, quasiment reproduite dans son cadre, avec un cloisonnement que les coups de pinceau cherchent à dépasser. C'est la surface miroitante qui importe, sans qu'elle devienne un milieu, comme dans la série des *Borealis* ou des *Night Shade*, où les motifs émergent d'un fond ou d'une atmosphère.



Borealis : cuivre. La luminosité ardente d'un sans-fond hanté par l'apparition d'images parfois traitées en négatif. Ce qui avait servi, traditionnellement, avec les techniques de l'eau-forte, pour la reproduction multiple, est utilisé ici pour

la création d'œuvre unique. Incidemment, des « objets » sont ajoutés aux transferts, comme dans la grande fresque *Orrery*, 1990, proche des *Combine* : un grand cor, décomposé en deux parties collées sur la surface où apparaissent un singe, une horloge, une chaise, un drap-rideau, des affiches lacérées et effacées, et de grands coups de peinture. L'image du vieux singe fait surface aussi dans un autre tableau de la même série, *Stage Fright*, 1990, semblant regarder, avec étonnement et consternation, son lointain « descendant » qui lui fait face devant le tableau.



Night Shade : acrylique sur aluminium, brossé, gratté. L'envers des *Borealis*, terne, sombre, noir : même l'aluminium est devenu négatif, un sans-fond nocturne qui rend souvent les images encore plus spectrales. Même les coups de pinceau sont d'un noir obscur ou d'un blanc d'une luminosité blafarde. Rien n'a de présence affirmative, d'acuité, tout a été transféré, et même parfois la

peinture. Dans ces tableaux d'ombre nocturne, comme *Holiday Ruse*, 1991, à l'allure des précédentes fresques, c'est le travail ancien de Rauschenberg qui semble – dans cette reproduction de reproduction – être revenu en fantôme, bien plus réussie ici que dans les œuvres intitulées justement *Phantoms*, 1991.



Tout au contraire des « ombres nocturnes » des *Night Shade*, les nombreuses séries de transfert sur papier, à cause du blanc du fond, éclatent de clartés et de couleurs. Elles sont à base de juxtapositions de photographies retravaillées à l'aquarelle. Les *Waterworks*, 1992-93, ont ce côté passé et granuleux de vieilles photos agrandies. Les *Anagram*, 1995, présentent un aspect de photographie un peu voilée et, à cause de l'aquarelle, tachée comme cela peut se produire au développement. Les grandes fresques reviennent dans la série *Arcadien Retreat*, à partir de 1996, qui reprennent les techniques des deux

séries précédentes, en plus des surimpressions, et des taches blanches, comme si, par endroits, « la pellicule » photosensible avait été grattée ou effacée, laissant des blancs. Ce qui donne à ces nouvelles fresques une qualité d'image de mémoire, absente des *Silkscreen*.



Ces grandes fresques sur papier, qui constituent parfois des ensembles très vastes de plusieurs panneaux, sont les traces des pérégrinations de Rauschenberg à travers le monde. Une multiplicité d'images de divers pays juxtaposées sur la même surface. Il s'agit d'une simultanéité et d'une spatialisation, comme dans les banques de données et les multimédias. Absence de temps : les objets des époques historiques différentes deviennent « contemporains ». Absence de distance, parce que des images de différents lieux du monde coexistent sur le même écran.



Cependant, à la place d'un présent perpétuel, on a l'impression d'images de mémoire. Cela tient, peut-être, aux pays lointains – l'Orient et l'Europe – photographiés par Rauschenberg : des pays qui sont en eux-mêmes du « passé », chargés de mémoire, contrairement à l'Amérique triomphante qui imposait sa présence dans les *Silkscreen*. Il se peut aussi, et ceci certainement, que cette qualité de mémoire provienne, non seulement des procédés techniques du traitement des images, mais surtout de la distance temporelle et spatiale qui sépare la prise des photographies par Rauschenberg et le moment et le lieu où il les retravaille pour ses transferts. Or d'être toujours une présence d'absence, l'image du passé, de ce qui a été, fait partie de l'essence de la photographie, qui imprègne les images de mémoire et de nostalgie. De là, devant ces grandes fresques, le sentiment du passé en train de s'effacer, s'évanouir, et l'impression de décombres : de traces d'un monde devenu effet de bombardement d'images.

DU MÊME AUTEUR
(suite)

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Lucien Goldmann, Lukács et Heidegger*, Denoël, 1973.
D'une image à l'autre : la nouvelle modernité du cinéma,
Denoël, 1982.
Visconti : le sens et l'image, La Différence, 1984.
Cinéma contemporain : de ce côté du miroir, La Différence, 1986.
Aux origines de l'art moderne : le Manet de Bataille,
La Différence, 1989.
Paul Nizan : L'écrivain et le politique entre les deux guerres,
(Le Sycomore, 1980), La Différence, 1990.
Elias Canetti : Métamorphose et Identité, La Différence, 1990.
Seurat : la pureté de l'élément spectral, L'Échoppe, 1992.
Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui, La Différence, 1995.
Poussin, là où le lointain..., *Mythe et paysage*, L'Échoppe, 1996.
Le Cinéma, Flammarion, coll. Dominos, 1996.
Chohreh Feyzdjou : l'épicerie de l'apocalypse, Khavaran, 1998.
Courbet : le portrait de l'Artiste dans son atelier, L'Échoppe, 1998.
Orson Welles cinéaste : Une caméra visible, 3 vol.,
La Différence, 2001.
Satyajit Ray : l'Orient et l'Occident, La Différence, 2002.

Rauschenberg

a été achevé d'imprimer sur les presses
de Vendôme Impressions
le 2 mai 2003

Imprimé en France

Éditeur n° 123 – Dépôt légal mai 2003
Imprimeur n° 50301

Rauschenberg se considère comme « du papier photosensible qui est seulement éclairé » et capte le monde. Ainsi – dans une profonde adhésion et une acceptation de tout, selon le « principe indifférence » qui définit le caractère « démocratique » de la photographie –, ses « transferts » photographiques constituent les grandes fresques épiques du « contemporain ».

Les premières peintures de Rauschenberg étaient vides de toute image, comme point ultime de l'expressionnisme abstrait, qu'il a, rapidement, commencé à narguer, avec ses *Combine*, dans la tradition, transformée, de l'anti-art et de Dada : en ouvrant l'en soi de l'œuvre d'art absolu à tout vent, aux restes disparates, hétérogènes et incongrus du quotidien.

Là où l'absolu de la peinture moderne résultait de l'effet de « l'interdit des images » dû à l'invention de la photographie, « la reproduction technique élargie », depuis le développement de la télévision, a produit la prolifération des images : dans une relation de réciprocity tautologique entre « image » et « réalité » avec les images d'images de « l'art contemporain ». Ainsi est-on passé des temps immémoriaux où il y avait « des images dans le monde » à *l'aujourd'hui* « d'un monde dans les images ».

C'est véritablement « d'en-dessous » de la peinture pure que les photographies ont fait leur apparition dans les « transferts » de Rauschenberg. On avait appelé la peinture « l'Image du monde » : c'était avant l'existence d'un monde constitué d'images de reproduction.

Youssef Ishaghpour a publié récemment aux éditions Farrago *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue avec Jean-Luc Godard*, 2000 ; *Le réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, 2001 ; *Morandi. Lumière et mémoire*, 2001 ; *Formes de l'Impermanence. Le Style de Yasujiro Ozu*, 2002 ; *Rothko. Une absence d'image : lumière de la couleur*, 2003.

Éditions farrago

12 €

Éditions Léo Scheer

F 67480



9 782844 901231