HAL
open science

The unedited stuff of life : William James, Robert Rauschenberg et la vision pluraliste de l'univers

Antoine Garrault

▶ To cite this version:

Antoine Garrault. The unedited stuff of life : William James, Robert Rauschenberg et la vision pluraliste de l'univers. Philosophie. 2015. dumas-01229477

HAL Id: dumas-01229477
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01229477

Submitted on 16 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

The unedited stuff of life :
William James, Robert Rauschenberg et la vision pluraliste de l'univers

Antoine GARRAULT

Mémoire réalisé sous la direction de

MM. David LAPOUJADE et Philippe DAGEN

Année universitaire 2014-2015

Introduction

En 1953, alors que Rauschenberg s'apprêtait à réaliser ses premiers *Combines*, le philosophe français Jean Wahl écrivit :

> « Si la tension qui caractérisait l'œuvre de William James n'est plus présente chez les philosophes, si certains des éléments qui caractérisaient pour lui l'américanisme ont été aplanis, aplatis, *leveled down,* en revanche certains éléments subsistent et réapparaissent, et sous une forme aiguisée, dans plusieurs aspects de l'art américain. »[1]

L' « expérience » et « l'aventure de la pensée » qui eut lieu au tournant du siècle dernier en Amérique se déroula pour l'essentiel hors des circuits académiques, dans « un monde encore neuf, non expérimenté », écrit Wahl[2]. Au milieu du siècle ce monde a disparu, et les formes nouvelles d'activité philosophique qui dominent la pensée américaine après 1945 ont « étouffé » le premier pragmatisme et l' « esprit pluraliste » en rompant les liens qui l'unissaient à la tradition philosophique européenne et en réduisant l'exercice de la philosophie à l'analyse du langage. Ce qu'il y avait d'instable et d'incertain dans cette manière de philosopher a été éliminé par la philosophie d'esprit analytique qui émergea à sa suite, et la « tension » qui la caractérisait s'est *déplacée* : si elle n'est plus présente chez les philosophes (qui ne paraissent plus capables de maintenir pour la pensée les conditions d'une expérimentation active), on la voit reparaître sous une forme dramatique et intensive dans « plusieurs aspects de l'art américain ». Wahl en reconnaissait les traits dans les formes nouvelles du roman américain et de la poésie américaine[3]; on en retrouve tous les caractères, sous une forme « sauvage et indomptée » (suivant une expression que Wahl appliquait à James) dans le vaste mouvement d'expérimentation qui gagne le champ entier des arts au début des années 1950 aux Etats-Unis[4]. L'un des foyers essentiels de ce bouleversement fut le

---

[1] Jean Wahl, variante de la préface à l'*Histoire de la philosophie américaine*, de Gérard Deledalle (pour l'édition de 1953), IMEC, Fonds Jean Wahl, texte cité par Mathias Girel, préface à *Vers le Concret*.

[2] Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*.

[3] « Maint Européen qui se sent assez éloigné de la philosophie américaine actuelle se sent très proche des romanciers américains d'hier et d'aujourd'hui », Wahl, *ibid*.

[4] A la transformation générale affectant le domaine entier des arts au milieu du siècle, le philosophe et musicien Leonard B. Meyer donna le nom de révolte « empiriste radicale ». La nouvelle esthétique qu'il voit émerger trouve son modèle dans la révolution scientifique contemporaine, qui a montré selon lui que les processus naturels sont en eux-mêmes indéterminés, imprévisibles, et en définitive inconnaissables. Après la faillite des systèmes déterministes et la perte de confiance dans la capacité de l'homme à contrôler le monde et sa propre destinée, l'unique source de valeur pour l'artiste est la « chose isolée, objet d'une expérience directe », et les seules opérations disponibles sont des manipulations de hasard ou des procédés aléatoires. (Voir Leonard B. Meyer, « The End of Renaissance ? », in *Dancing Around The Bride*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art,

Black Mountain College, une université expérimentale créée en 1933 dont le fondateur et le premier directeur, John Rice, était un disciple de James et de Dewey. En 1949, l'année où Rauschenberg suit une année complète d'enseignements à Black Mountain, on pouvait lire dans la présentation du programme éducatif du collège :

> « En ce milieu de XXème siècle, l'accent – dans la peinture comme dans la théorie politique – est désormais placé sur ce qui se produit entre les choses, et non sur les choses elles-mêmes. Aujourd'hui le champ d'exploration, le principe sous-jacent à un système de pensée est celui de la fonction, du processus et du changement : de l'interaction et de la communication. L'univers – comprenant l'humain et ses intérêts – est abordé, du point de vue du microcosme et du macrocosme, comme le résultat continuellement changeant de l'influence que chacune de ses parties exerce sur le reste de ses parties. »[5]

Un glissement général de la poétique à la pragmatique semble accompagner l'évolution des arts au XXème siècle qui fait qu' « on est entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, *l'action qui fait* que *la chose faite* »[6]. Les notions d'œuvre et d'auteur deviennent de plus en plus complexes et renvoient sans cesse l'une à l'autre : l'œuvre faite prend le spectateur à témoin d'un travail ou d'une activité, et l'artiste au travail sent toujours plus la nécessité d'abandonner ce qu'il veut faire au profit de ce qui *est en train de se faire*[7]. Au milieu du siècle, un seuil est franchi au-delà duquel tous les rapports se transforment : le *faire* et le mouvement de ce qui se fait destituent le *fait* de l'œuvre et deviennent eux-mêmes le « champ d'exploration » ; le passage, la transition *entre* les points ou les moments successifs devient l'essentiel de ce qui fait l'œuvre d'art, qui cesse d'être conçue comme un objet défini et prend peu à peu la consistance d'un *processus expérimental*. Pour toute une génération d'artistes il apparaît, au début des années cinquante, que la « ligne de moindre résistance » est d'accepter l'idée suivant laquelle l'œuvre d'art désigne une *expérience* plutôt qu'un *objet*. Cet événement radical entraine la transformation de tous les mouvements régulateurs ; le régime d'identification de l'art se transforme, et

---

2013, pp. 57-69). Nous croyons que l'« empirisme radical » des procédures de composition décrites par Meyer, sans être nécessairement mis en relation avec la doctrine jamesienne du même nom, doit être rattaché plutôt au courant de pensée incarné par James, dont il fait ressurgir certains aspects.

[5] Texte cité par Charles Olson dans une lettre à Ping Ferry datée du 7 août 1951, publiée dans E. Giraud et J-P. Cometti, *Black Mountain College, art, démocratie, utopie*, Rennes/Marseille, PUR/CIPM, 2014, p. 136.

[6] Paul Valéry, « Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France », in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 295-322

[7] « Il faut savoir abandonner le tableau qu'on voulait faire au profit de celui qui *se fait*. » C'est la règle pratique que doit se fixer le peintre selon Raoul Dufy. Voir Claude Simon, « Dialogue avec Ludovic Janvier » in *Entretiens n°31*, Rodez, Subervic, 1972.

l'*expérimentation* des *effets* se substitue à la *reconnaissance* de caractères fixes en fonctions de déterminations préexistantes. En même temps qu'elle défait ses rapports fixes pour s'unir aux processus et aux changements, l'œuvre perd son statut isolé ou sa condition séparée au sein de l'expérience, et se définit désormais par sa capacité à se mettre en rapport avec le monde extérieur et avec une activité qu'elle suscite chez le spectateur : l'expérience esthétique elle aussi a désormais son lieu *entre* les choses et *entre* les hommes, et repose sur un ensemble d' « interactions ».

Il se peut que « certains aspects de l'art américain » dans lesquels ressurgit au milieu du siècle le « tourbillonnement de la pensée » qui caractérisait l'œuvre de James, indiquent à la pensée pragmatiste les chemins d'un renouvellement : l'avènement d'un art qui se donne pour la première fois comme « expérimental », en donnant une nouvelle carrière aux logiques de la découverte élaborées par James et Dewey, fixe pour elles des tâches nouvelles et un nouveau terrain d'exercice. Si l'art non seulement concerne l'expérience réelle mais ne se définit plus qu'en rapport avec elle, si l'œuvre d'art elle-même désigne une *expérience* à *faire* plutôt qu'un objet défini à *contempler*, il faut reconnaître la nécessité de plein exercice d'une pragmatique qui prend en charge la nature expérimentale des œuvres, et se construit au travers d'analyses qui sont avant tout des *descriptions* de processus : si les œuvres nouvelles sont toujours en chemin ou en processus, et comportent une indétermination réelle, il faut mettre en question l'impératif de définition et réhabiliter les tâches premières de la description, confier la marche logique des analyses à la « puissance de propagation » contenue dans la description au lieu d'en arrêter le mouvement dans des termes fixes [8]. Lorsque « expérimenter » se substitue à « imiter » ou « représenter », tous les buts immanents de l'œuvre se transforment : la question de la signification, en même temps que celle du jugement, sont remplacées par des questions de nature pratique : « comment se construit une œuvre ? », « Comment fonctionne t-elle? », « Avec quoi et en connexion de quoi ? », etc. La tâche première de l'esthétique n'est plus alors d'élucider les conditions d'un jugement possible mais de suivre la logique d'une expérimentation portant sur les conditions de l'expérience réelle : d'un côté on approfondit un problème interne à la théorie de la connaissance, de l'autre, on soumet ses logiques et ses unités *à l'épreuve de l'art*.

[8] « Il y a dans une description bien faite une puissance de propagation remarquable. À un moment donné, la lumière est telle qu'elle frappe les esprits les moins préparés ; ce qui était jusque-là resté dans le néant commence à vivre et c'est une grande chose, une très grande chose en pathologie, que la description d'une espèce morbide jusque-là inconnue. » J.-M. Charcot, cité par Bertrand Marquer « Le ''pouvoir d'une description bien faite'' : Charcot et Huysmans in *Romantisme,* 2009/3 (n° 145), Paris, Armand Colin / Dunod, p. 137-148.

Il n'y a plus aucun critère ou principe qui puisse garantir les ressources théoriques ou confirmer le jugement dans son exercice : seules l'action ou l'expérimentation en tant qu'elles se produisent ici et maintenant sont objectives. Le seul *a priori* qu'on puisse admettre sans danger est celui d'une indétermination qui se dit du réel et de l'œuvre d'art en même temps, dès qu'elle désigne un arrangement expérimental dont la structure coïncide avec les conditions de l'expérience réelle. La seule chose qui existe positivement, ce sont des émergences et des processus, et ce que doit fournir une approche soucieuse des valeurs attachées à l'expérimentation, ce sont des guides pour l'attention et des instruments nouveaux pour la perception.

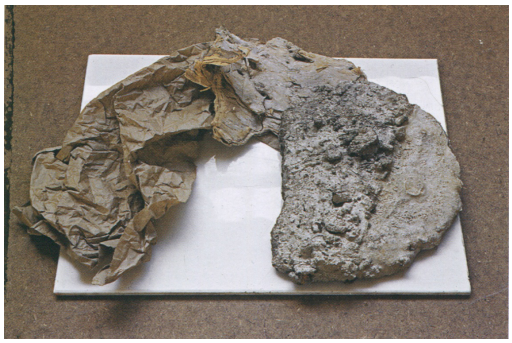

Figure 1, étude des matériaux (*Werklehre*), exercice, classe de Joesph Albers, début des années 1940. Béton, papier et bois.

Figure 2, Don Page, étudiant, tissage, Black Mountain College, 1936-1942. Photographie de Claude Stoller.

Le mot « combine » (« combiner », « assembler »), devint peu à peu un véritable *mantra* à Black Mountain[9] : combiner les matériaux entre eux (Fig. 1), combiner les savoirs et les pratiques entre elles (Fig. 2), substituer partout une « association de forces » à une « opposition ou à une stérile juxtaposition de forces »[10] pour défaire les divisions et les partages qui séparent la pensée et l'action d'elles-mêmes et engendrer de nouvelles manières de voir. « To open eyes », c'est ainsi qu'Albers définit le but de son enseignement à Black Mountain ; pour John Rice, dont la personnalité donna « l'impulsion primitive ayant présidé aux destinées (du collège) », il faut « considérer l'éducation comme quelque chose qui concerne au moins en partie la manière dont les gens perçoivent »[11].

---

[9] Leah Dickerman in *Robert Rauschenberg, Canyon*, New York, The Museum of Modern Art, 2013. Voir sur ce point Martin Duberman, *Black Mountain : An exploration in Community,* New York, E.P. Dutton, 1972, p. 56 *sq*.

[10] Gabriel Tarde, *L'opposition universelle*, Félix Alcan, Paris, 1897, p. 255. Dans l'univers physique aussi bien que dans le monde social, Tarde considère que la « production conservatrice » (causation simple et élémentaire sans création, où l'effet, reproduit la cause) n'est pas tout, et n'est pas l'essentiel : il faut encore étudier « l'adaptation des phénomènes », et « leurs rapports de coproduction vraiment créatrice » (voir G. Tarde, *Les lois sociales*, Paris, Alcan, 1898, introduction).

[11] J. Rice, cité par E. Giraud et J-P. Cometti, *ibid*., p. 9.

Autour de 1954, « combine » devint pour Rauschenberg le nom générique d'une peinture « élargie » aux objets et aux événements issus du monde extérieur. A partir de l'été 1949, où il entame son année universitaire à Black Mountain, Rauschenberg développe une nouvelle « attitude envers les matériaux », largement déterminée par l'enseignement de Albers, mais gouvernée en principe par l'exigence de « ne pas se soumettre à (sa) maxime, selon laquelle ''c'est l'homme qui fait la peinture'' »[12]. La seule manière d'ouvrir la peinture à de nouveaux évènements, c'est d'agencer un matériau suivant une règle immanente qui ne doit rien à « l'arbitraire dessin des formes et sélection des couleurs visant quelque résultat prédéterminé »[13], de repérer l'émergence de logiques à travers la manipulation directe des matériaux, sans médiation instrumentale, et d'en suivre expérimentalement la trace. Cette « méthode » ou cette « attitude » nouvelle, Rauschenberg l'appelle « collaboration » :

> « J'ai toujours eu le sentiment que, quoi que j'emploie et quoique je fasse, la méthode était toujours plus proche d'une collaboration avec les matériaux que de quelque manipulation consciente et contrôlée. »[14]

En même temps que l'agencement du matériau prend la forme d'une *collaboration*, l'expérience esthétique devient une *co-production* : tout un dispositif mobilisateur est mis en place à partir des matériaux, qui inclut l'artiste aussi bien que le spectateur, et fait de la relation esthétique une expérimentation active. Une « philosophie du *co* », dans laquelle ce sont les conjonctions qui font le travail », c'est pour James une définition du pragmatisme[15] ; un « art du *co* », où toutes les opérations sont établies au niveau des conjonctions immanentes au plan des matériaux, c'est la seule manière de donner à la peinture de nouveaux objets pour Rauschenberg.

On ne peut plus s'en remettre aux règles de l'Art, et pas davantage en subvertir les prétentions autonomes en remplaçant ses matériaux et ses procédures spécifiques par des éléments issus de l'expérience ordinaire :

> « Painting relates to both art and life. *Neither can be made*. I try to *act in the gap between* the two. »[16]

---

[12] Rauschenberg, cité par Branden W. Joseph, dans *Random Order : Robert Rauschenberg et la néo avant-garde*, Bruxelles, SIC, 2012, p. 115.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*., p. 118.
[15] W. James*, L'idée de Vérité*, trad.fr. L.Veil et M. David, Paris, Alcan, 1913, p. 109 ; cité par David Lapoujade dans *Fictions du pragmatisme*, Paris, Minuit, 2008, p. 173.
[16] Cité par John Cage dans « Robert Rauschenberg, artiste et son œuvre » (1961), in *Silence*, *Conférences et écrits*, trad. Vincent Barras, Genève, Hors-champ et Héros limite, 2012. Ce qu'on a appelé « néo avant-garde », et dont Rauschenberg est l'un des principaux représentants, n'est pas la répétition de l'avant-garde historique, et la poursuite trop confiante de son projet critique dans un cadre institutionnel. S'il y a un sens à dresser le constat

La continuation de la peinture ne peut se concevoir ni comme la poursuite d'une essence nominale ou générique de l'art, ni sous l'aspect d'un retour à l'immédiateté naturelle : « ni l'un ni l'autre ne peuvent être *faits* ». Au lieu de les réunir ou de les réconcilier, il faut mettre l'art « entre », dans l' « écart » ou l' « intervalle », et transformer le *faire* pictural en une *action* ou un « *agir* » (« to *act* in the gap between »). Ce renoncement double ou cette double négation, au lieu de retirer quoi que ce soit à l'art ou à la vie, contient l'affirmation qui les libère l'un et l'autre : l'art est désormais le nom de ce qui fait paraître réelle et sérieuse la vie réelle que nous vivons, et un instrument pour la découverte de nouvelles façons de sentir, de penser et d'agir :

> «Art is a means to *fonction* thoroughly and passionately in a world that has a lot more to it than paint. »[17]

---

d'un « échec » de l'avant-garde historique, il vient moins de ce que ses productions les plus grimaçantes se virent attribuer le statut d'authentiques œuvres d'art, que de la confiance qu'on y trouve encore dans la possibilité d'une critique des conventions de l'art et des institutions qui l'abritent au moyen d'une affirmation vitale. Cet « optimisme » n'est plus accessible à la génération d'artistes qui commencent à travailler autour de 1950.

[17] Rauschenberg, cité par Calvin Tomkins dans *The Bride and The Bachelors*, New York, Gagosian, 2013, p. 16 (nous soulignons). La fonction du nouvel art concret est celle d'une morale, une morale sans principe et sans didactique. On a dit souvent que Rauschenberg est à la peinture ce que Whitman est à la poésie ; quoiqu'il en soit, ce que Lawrence dit l'art de second vaut aussi bien pour le premier : « The essential function of art is moral. Not aesthetic, not decorative, not pastime and recreation. But moral. The essential function of art is moral. But a passionate, implicit morality, not didactic » (D. Lawrence, « Walt Whitman », in *Studies in Classic American Literature*, Penguin Books, 1990).

« A spiritual road map…as simple as life itself »

Dans *Mother of God* (1950, fig.3), dix-huit cartes urbaines issues d'au moins deux atlas routiers des Etats-Unis sont réparties à la surface d'un panneau de masonite. Le système linéaire des routes et des fleuves prolifère autour d'un cercle vierge occupant les deux tiers de la surface.

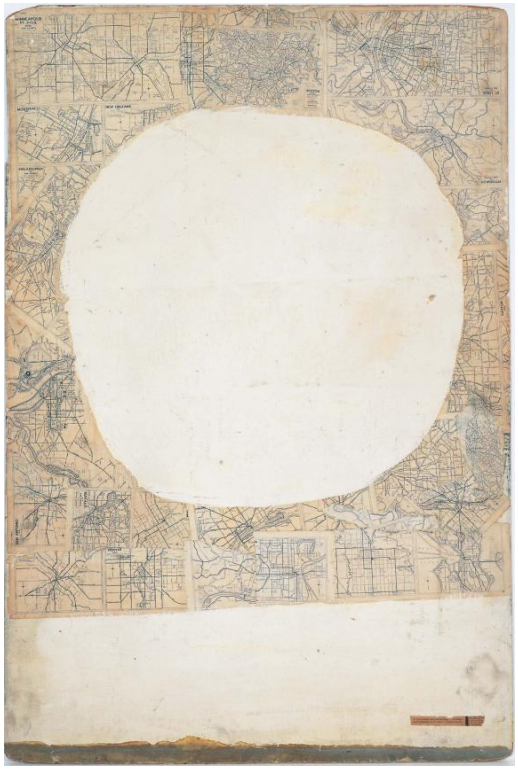

Figure 3, *Mother of God*, 1950, huile, acrylique, peinture métallique et cartes routières sur Masonite, 121.9 x 81.6 cm San Francisco Museum of Modern Art.

Une fois établi que les cartes « représentent le monde terrestre », on fait généralement du blanc immaculé un « symbole du divin » qui, « à l'instar du corps de la Vierge Marie », agit comme « matrice matricielle ou corporelle de la manifestation du divin », et fait de la peinture le résultat d'un « processus d'incarnation »,[18] la « leçon » se trouvant confirmée par la provenance de l'inscription collée au coin inférieur droit, issue de la *Catholic Review* : *« An invaluable spiritual road map… As simple as life itself »* (Fig.4) – dont on néglige souvent de préciser qu'elle est découpée dans une page de journal.

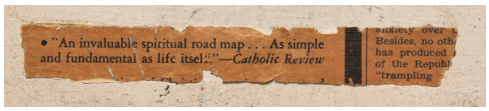

Figure 4, *Mother of God*, détail.

Le titre impose la référence à l'événement incarnationnel, et force à se demander comment la peinture prend en charge le problème de l'incarnation au niveau de ses propres phénomènes. Mais « Vierge » se dit d'abord de la toile en tant qu'elle définit le point de départ du peintre, le lieu et le moment singulier où se forment toutes les questions générales : comment commencer le tableau ? Comment devenir peintre ? Comment faire pour que l'acte soit effectif ? [19]

Le titre dans sa forme première, avant de faire référence à l'incarnation, se dédouble : *Mother of God*, c'est la Vierge, et l'autre nom la peinture en tant qu'elle est *à faire*, du faire pictural en tant qu'il ne cesse de s'impossibiliser, et fait du peintre un *célibataire ;* le glissement du sujet au plan du thème érotique, au lieu de nous ramener au plan de l'histoire

---

[18] B. W. Joseph, *Random Order, op.cit.*, p. 53 ; repris par Susan Davidson, « Mother of God » *Rauschenberg Research Project*, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art, http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/37592/essay/mother_of_god.

[19] Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit, 1989, p. 57.

personnelle, nous reconduit, au moment de commencer, à un premier abandon de la peinture, auquel est associé le nom de Marcel Duchamp.[20]

Il y a bien un problème d'incarnation, mais c'est celui de la peinture au sein de l'expérience réelle : qu'est ce qui fait de la peinture une chose réelle en ce monde ? Par quelles opérations elle devient une chose réelle avec laquelle il faut compter au sein de l'expérience ? C'est sans doute sous le rapport de cette question particulière que doit être entreprise la lecture de *Mother of God*.

Les cartes assemblées à la surface ne « représentent » pas le monde terrestre : une carte ne représente rien, le tracé des limites territoriales et le dessin des réseaux viaires ne délimitent pas des objets mais évaluent des *déplacements* et relèvent des *trajets* possibles ; elle révèle des faits que ne permettent pas de dégager nos explorations, auxquelles elle donne une nouvelle carrière *mentale*. A mi-chemin de l'instantané de l'image et de la linéarité du récit, la carte est faite de trajets, de traversées, et fait du regard un parcours mental, « *spiritual journey* ». C'est ce qui fait qu'elle se branche directement sur le monde : ses surfaces ne sont jamais symboliques, et les lignes qui y prolifèrent sont des *parcours*, non des signes.

Le pouvoir de la carte ne vient pas de la superposition d'une forme et d'un morceau d'espace, mais de la série de transformations qui permet l'étalement des phénomènes sur une surface de quelques centimètres carrés, et rend possible leur circulation ou leur mobilité : « parce qu'elles sont toutes plates, les cartes deviennent superposables, et permettent des comparaisons latérales avec d'autres cartes »[21] ; les superpositions se font de telle façon que chacune trouve dans la suivante la possibilité d'une redistribution ou d'un remaniement ; les comparaisons latérales prolongent les trajets, autorisent le passage d'un espace à l'autre et d'un système à l'autre, et permettent leur réunion en un atlas (comme système de leur compatibilité).

---

[20] Entre juin et octobre 1912 Duchamp se trouve à Munich. Il y exécutera les dessins *Vierge n°1* et *2* et *La Mariée mise à nu par ses célibataire*s, ainsi que deux toiles intitulées *Le passage de la vierge à la mariée* et *Mariée*. Ce groupe d'œuvres, représente un tournant dans sa carrière de peintre comme dans sa vie personnelle, et c'est du retour de Munich que date un premier abandon de la peinture. L'iconographie de la Mariée, et le projet complet du *Grand Verre* sont conçus lors du séjour munichois. Voir T. de Duve, *ibid*., p. 28.

[21] Bruno Latour (avec la collaboration d'Emilie Hermant), « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », *in* Marc Baratin, Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 31.

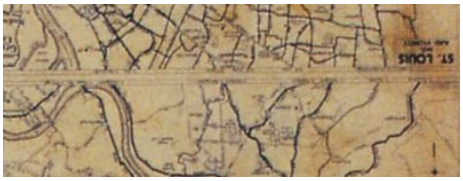

Figure 5 et 6, *Mother of God*, détail.

Avec *Mother of God*, Rauschenberg joue de ce double pouvoir propre au cartographique : les cartes sont assemblées en un nouveau système de rapports latéraux et de superpositions et la surface du panneau est utilisée comme *dispatcher*, instrument pour la multiplication des relations horizontales et des circulations au sein de l'ensemble : des fleuves qu'aucune confluence ne réunit mélangent leurs eaux (Fig.5, ci-contre, en haut), des axes routiers isolés les uns des autres s'embranchent, etc. (Fig. 6, en bas).

Parce que les phénomènes qu'elle dégage en les construisant ne se trouvent ni au dehors, à l'extrémité de ses réseaux, ni au dedans, dans la structure réglée du système de ses éléments, mais dans la *circulation* à travers l'ensemble (qui seule permet de les faire fonctionner), la carte se branche directement sur le monde… et la peinture avec elle : le cercle peint au centre, d'où partent tous les trajets et où tous convergent, est latéralement relié au monde à travers le réseau formé par les cartes. Le tracé des chemins et des fleuves, en amont et en aval de l'inscription, mènent de la peinture au monde et inversement.

Commencer veut dire brancher l'œuvre sur le monde extérieur, arranger ses éléments en un réseau, un système de transformation par quoi l'œuvre a prise sur le réel, et *Mother of God,* qui définit pour la peinture (et pour le peintre) un commencement, a en même temps valeur de programme : *« A spiritual road map…as simple as life itself »*. « Road map », c'est la carte routière, et l'élément matériel qui couvre la surface, mais c'est aussi un « plan d'action » ou un « programme pour l'avenir », qui se définit ici d'être « aussi simple que la vie elle-même ».

White Paintings

En octobre 1951 Rauschenberg, qui se trouve de nouveau à Black Mountain et vient d'achever la série des *White Paintings*, adresse une lettre à la galeriste Betty Parsons, afin de lui demander de l'inclure au programme des expositions de la fin de l'année. On y lit :

« Ce sont de grandes toiles blanches (1 blanc pour 1 DIEU) organisées et sélectionnées en fonction de l'expérience du temps, et présentées avec l'innocence d'une vierge. »[22]

« Vierge » ne se dit plus cette fois de la peinture mais du peintre lui-même. L'acte décisoire du commencement a mis un terme aux hésitations et fixé pour la peinture un programme : la virginité ne peut plus se dire ni de la peinture, ni du peintre, ou ne vaut alors que pour un motif d'excuse ou une dérobade. Quelle innocence Rauschenberg peut-il réclamer pour l'acte, et quelle virginité pour son sujet ?

Figure 7, *White Painting* (triptyque), 1951. Huile sur toile, 182.9 x 274.3 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

C'est que l'œuvre désormais ne se définit plus comme « ce qui a déjà subit l'action » (*opus operatum*), et désigne un processus sans sujet, le mode qu'a l'œuvre de subir l'action consistant à ne cesser de survenir (*opus operans*)[23]. Les peintures blanches, « organisées et sélectionnées en fonction de l'expérience du temps », font du *passage* non plus le moment transitoire de l'exécution mais le mode même de leur existence. A la première équation réversible Vierge = Peinture s'en substitue une autre, s'établissant entre la peinture et le sujet-peintre : la peinture est vierge parce qu'est vierge le sujet qui la fait. Mais la virginité, d'un côté comme de l'autre, veut dire une « inconstance », l'acceptation absolue du temps qui seul est « sans fêlure ».[24]

Il y a une « innocence » ou une naïveté du sujet de l'expérience pure, qui ne se distingue pas d'une succession d'évènements n'ayant leur lieu ni en lui ni hors de lui, « pures natures immédiates » et indivises, ne connaissant pas la distinction entre l'objet et la conscience (la fêlure, qui engendre toutes les dualités ultérieures). Cette « condition primordiale » dit James, est inaccessible à l'introspection : elle ne se produit que les tout premiers jours de la vie, et

[22] Rauschenberg, lettre reproduite dans Walter Hopps, *Robert Rauschenberg, The Early 1950s*, Houston, Menil Foundation and Houston Fine Art Press, 1991, p. 230. (Nous reprenons la traduction donnée dans Joseph, *ibid*., p. 53-54.)

[23] Daniel Charles, « Musique et anarchie », in *Gloses sur John Cage*, Paris, UGE, 1978, p. 91.

[24] « J'accepte le temps absolument. Lui seul est sans fêlure » Walt Whitman, cité par Jean Wahl in *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Alcan, 1920, rééd. Paris, Le Seuil/ Les empêcheurs de penser en rond, 2005, p. 58.

nous n'y retombons que « lorsque la conscience est réduite à un minimum, par l'inhalation d'un anesthésique, ou pendant un évanouissement »[25]. Selon ce premier point de vue – celui de l'analyse psychologique – l'expérience pure est un stade initial ou un état crépusculaire ; dans un cas comme dans l'autre, un état limite et un moment rapidement dépassé.

Mais ce qui constitue la limite de la psychologie empirique fournit le point de départ d'une métaphysique de l'expérience : selon un second point de vue, celui de « l'empirisme radical», l'expérience pure ne désigne plus un état passager et qualifie toute expérience *à l'instant du passage* : « L'expérience est toujours pure dans le présent de son effectuation. C'est dans le présent que nous sommes enfants ou idiots »[26].

L'innocence ou la virginité n'est pas une origine toujours déjà perdue : elle se dit de l'expérience en tant qu'elle est en train de se faire, ou du sujet en tant qu'il se confond avec le présent de ce qui arrive, avec le tout d'une expérience au moment où elle a lieu. « Le champ instantané du présent est à tout moment ce que j'appelle expérience ''pure'' » ; cette « immédiateté naïve », qui n'est que virtuellement sujet ou objet, « au moment où elle a lieu, est toujours vérité, vérité pratique, quelque chose d'après quoi agir en *suivant son mouvement propre*.»[27] Les peintures blanches, coextensives au champ instantané du présent, sont engendrées à tout moment par ce qui se passe dans leur champ physique immédiat ; c'est pourquoi Rauschenberg peut dire : « Que ce soit moi qui les ai faites n'a aucune importance – AUJOURD'HUI est leur créateur. »[28]

Vierge se dit une première fois de la peinture qui, réduisant à rien ses relations internes, se branche immédiatement sur le monde extérieur, et une seconde fois du peintre qui, s'immergeant dans le présent (celui de l'agir pratique et du mouvement) fait de la peinture une expérience se déployant dans l'espace et dans le temps.

Il n'y a pas chez Duchamp de tableau achevé intitulé « Vierge », et il n'y a pas de tableau vierge. Ce que peint Duchamp, c'est le *Passage de la vierge à la mariée*, et la *Mariée*. Comme l'écrit Thierry de Duve, « de l'espace vierge d'avant toute peinture nous sommes passés au registre du constat que la peinture se conjugue au passé. »[29] Rauschenberg, lui, ne

---

[25] William James, *Principles* of Psychology, t. 1, IX, New York, Henry Holt and Co., 1890, p. 272.
[26] David Lapoujade « De la psychologie à l'empirisme radical », revue *Philosophie* n° 64, décembre 1999, p. 29. Voir également du même auteur, *William James, Empirisme et pragmatisme*, Paris, Le Seuil/ Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 27, dont nous suivons ici les analyses.
[27] William James, *Essais d'empirisme radical*, trad. fr. Guillaume Garreta et Mathias Girel, Marseille, Agone, 2005, p. 48-49.
[28] Rauschenberg, *ibid*.
[29] *Ibid*., p. 58.

représente pas le passage, et ne conjugue pas la peinture au passé : il peint des toiles toutes blanches qui, rompant avec le paradigme de la représentation, actualisent le passage ou se confondent avec le passage en acte, et donnent à la peinture une vérité toute neuve : « une toile n'est jamais vierge ».

Les peintures blanches furent montrées pour la première fois publiquement à la Stable Gallery à New York en septembre-octobre 1953, lors d'une exposition commune avec Cy Twombly[30]. Un texte de John Cage était affiché sur le mur de la galerie, à mi-parcours de l'exposition ; on pouvait y lire :

> « No talent
> No technique (no why)
> No idea
> No intention
> No art
> No feeling
> No black
> No image
> No taste
> No object
> No beauty
> No white (no and)
>
> After careful consideration, I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. Hallelujah! The blind can see again; the water's fine. »[31]

[30] Il s'agissait à vrai dire de deux expositions personnelles, organisées en même temps et au même endroit ; mais au lieu de séparer les travaux, les deux artistes choisirent de les mêler, sans les différencier. « We mixed them up. They looked good together », se rappelle Rauschenberg (entretien vidéo avec David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels, et Peter Samis, au San Francisco Museum of Modern Art, le 6 mai 1999, https://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/262/research_materials/video/COLL_72.26_07).

[31] Ce texte, repris en supplément du compte rendu de l'exposition par Emily Genauer, publié dans le *New York Herald Tribune* du 27 décembre 1953, plusieurs semaines après la clôture de l'exposition, a fourni le cadre conceptuel de la compréhension des peintures blanches. Voir sur ce point, B. W. Joseph, Random Order, *op.cit.*, et Sarah Roberts, "*White Painting* [three panel]," *Rauschenberg Research Project*, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art, http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855 /essay/white_painting.

Une fois la peinture affranchie de toutes les formes préétablies et de tous les termes qui définissaient à l'avance le champ de son exercice et l'espace de ses possibilités, rien ne subsiste en elle qui ne soit constamment modifié par les changements se produisant dans le contexte. On ne peut plus distinguer la surface des évènements qui en font sans cesse varier les apparences (pas plus qu'on peut distinguer une vitre de ce qu'on voit au travers) ;[32] elle est devenue co-présente à tout le champ, exactement contemporaine de ce qui se produit en lui :

> « Elles n'étaient pas passives dit Rauschenberg, mais disons hypersensibles (…) En les regardant, on pouvait voir, grâce aux ombres portées, combien il y avait de personnes dans la salle, ou quelle heure de la journée il était ».[33]

« Chaque fois l'avènement de la peinture monochrome énonça le degré zéro de la peinture »[34] ; les *White Paintings* démontrent au contraire qu' « il n'existe pas de degré zéro », ou qu'au sein même du zéro, « il doit subsister suffisamment de place pour quoi que ce soit »[35], c'est à dire pour tous les évènements se produisant dans le contexte. Autrement dit le *zéro* de la peinture, affranchie de tous les termes préétablis, se confond avec le *total* d'une expérience.

---

[32] Ni en 1951, au moment de la réalisation des peintures blanches, ni en 1953, au moment de leur exposition publique, Rauschenberg n'a de connaissance directe du *Grand Verre* de Duchamp (il ne le verra qu'en 1954, en compagnie de Johns). Cage en revanche connaissait l'œuvre, et l'espace nouveau introduit dans la peinture par les panneaux du *Grand Verre* fut l'un des modèles essentiels pour la lecture qu'il fit des œuvres de Rauschenberg.

[33] Rauschenberg, propos recueillis en 1964 par Calvin Tomkins, in *The Bride and The Bachelors*, New York, Gagosian, 2013, p. 312. On a dit souvent que les déclarations ultérieures de Rauschenberg au sujet des peintures blanches étaient tributaires de la lecture qu'en fit Cage. Quoiqu'il en soit, cette conception était déjà en place en 1952. Au cours de l'été de cette année, dans le cadre d'une *summer session* au Black Mountain College, à laquelle il participait à titre de professeur invité, John Cage organisa, avec Rauschenberg et la Cunningham Company, un « événement », un « spectacle multimédia » intitulé *Theater Piece #1*, où chacun des participants devait faire simplement « tout ce qu'il voulait » durant un temps prédéterminé. Rauschenberg passa des disques d'Edit Piaff sur un vieux phonographe pendant que Nicolas Cernovitch faisait glisser des diapositives, du sol au plafond. Les poètes Mary Caroline Richard et Charles Olson, perchés sur une échelle, lurent des poèmes ; David Tudor exécuta au piano *Water Music*, de John Cage, pendant que Merce Cunningham dansait, poursuivi par un chien. Cage quant à lui se tint assis sur un escabeau durant près de quatre heures, tantôt lisant certains de ses textes, tantôt demeurant silencieux. Du café fut servi par quatre garçons vêtus de blanc. Les *White Paintings*, suspendues au dessus des participants, servirent d'écran de projection, et enregistrèrent ce qu'il est d'usage d'appeler le premier *happening* de l'histoire.

[34] Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Nice, Jacqueline Chambon, p. 213.

[35] Rauschenberg, propos rassemblées dans « The Art of Assemblage : A Symposium », *in* John Elderfield (ed.), *Essays on Assemblage*, New York, MOMA, 1992, pp. 127, 128, 137.

S'il faut décrire cette expérience à l'aide de tant de négations (« no…no…no… »), c'est seulement pour dissoudre les jeux de notions qui, se donnant pour sources positives de l'univers des formes et principe de leur foisonnement, fonctionnent au contraire comme système de *raréfaction*. La *restriction* du domaine ou le resserrement des limites de la peinture, n'est qu'apparente, puisque seuls sont éliminés des éléments préétablis qui fonctionnaient comme termes d'exclusion ; l'opération se renverse en un *élargissement*, qui ouvre pour elle le domaine illimité des interactions avec le contexte. « Rien n'a été perdu au moment où tout était abandonné. De fait, tout est bénéfice »[36].

Figure 8, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. Traces d'encre et de crayon sur papier, avec cartel manuscrit, dans un cadre doré, 64.1 x 55.2 x 1.3 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

S'il s'agit de défaire, c'est seulement pour rendre à nouveau possible ; s'il faut décaper la peinture de toutes ses premières références anthropologiques, c'est seulement en vue de l'affranchir de toutes les restrictions qui limitent ses possibilités les plus générales, et pour la restituer au tout de l'expérience : « ce n'est pas l'homme qui fait la peinture », dit Rauschenberg qui, « dans la préparation, efface le de Kooning » (Fig. 8)[37].

Le produit de cette « action expérimentale », dont les peintures blanches sont à la fois le lieu et l'instrument, et qu'on peut bien qualifier de « réduction », est rigoureusement inverse de celui obtenu au terme de la réduction moderniste (dans sa version greenbergienne) où le rétrécissement du champ des contenus de l'art conduit à l'autonomisation et à l'absolutisation de ses valeurs formelles. La réduction – qu'on pourrait appeler pragmatiste ou empiriste radicale – ne révèle ni la planéité et la délimitation comme essence, ni l'intériorité

---

[36] John Cage, « Musique expérimentale », in *Silence, op.cit*. p. 9.

[37] John Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son œuvre », in *ibid*., p. 112. De ce point de vue, *Erased de Kooning Drawing* (1953, fig. 8) appartient de plein droit à la série des peintures blanches. Réalisé au printemps 1953, il fut montré en même temps qu'elles lors de l'exposition de la Stable Gallery. L'œuvre fut parfois décrite par Rauschenberg dans les termes d'un «problème à résoudre » auquel il s'était confronté déjà avec les peintures blanches : « I had been working for some time at erasing, with the idea that I wanted to create a work of art by that method » (cité dans Sarah Roberts dans « Erased de Kooning Drawing » *Rauschenberg Research Project*, juillet 2013, San Francisco Museum of Modern Art ,http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846/ essay/erased_de_kooning _drawing). Il ne s'agit pas d'une démarche négative ou d'un refus d'hériter; s'il faut effacer d'abord, c'est pour débarrasser la peinture de tous les termes déjà construits qui empêchent de rejoindre le plan où rien n'est présupposé, et pour dégager les possibles qui se trouvent sous les formes héritées de la pratique picturale.

psychologique comme source positive, mais le champ d'une expérience «…as simple as life itself » (cf. *supra*, *Mother of God*).

> «J'étais excité de façon si innocente et si complaisante (…) parce qu'elles fonctionnaient. Je les concevais comme une *expérience*. »[38]

Ce que révèle l'expérience, c'est qu' « une toile n'est jamais vide » ; ce qui les fait fonctionner, ce sont tous les évènements qui se produisent dans le contexte ; l'« innocence » dont Rauschenberg la qualifie, consiste à se donner comme point de départ le tout de l'expérience, le monde complet de la multiplicité définie ou sans cesse quelque chose *arrive*[39].

Pas plus que les peintures blanches ne représentaient le stade terminal de la négation esthétique, les peintures noires ne sont l'expression d'une rupture de la confiance dans le monde et dans la possibilité de la peinture en général. Lorsqu'elles furent montrées une première fois à Black Mountain au début de l'été 1952, Franz Kline – qui s'y trouvait lui aussi en résidence – les vit, et les déclara simplement « désespérées » (« hopeless ») ; les réactions suscitées par leur première exposition publique à la Stable Gallery indiquent qu'elles furent perçues comme l'expression d'un vouloir nihiliste ou destructeur[40].

Nous croyons qu'elles représentent au contraire l'envers positif de l'entreprise réductionniste des peintures blanches, le moment positif où sont recueillies les possibilités nouvellement conquises. « It is as though after having, quite literally, wiped the slate clean with the *White Paintings*, the artist wanted to rediscover for himself what a painting could be », écrit Ronie Feinstein[41]. Une fois qu'on est parvenu à se donner un plan qui ne présuppose rien et ne contient plus aucun élément déjà constitué, tout est à construire, et à l'innocence des *White Paintings* correspond la *confiance* des *Black Paintings,* qui se lancent à la poursuite des matériaux et des actions à nouveau disponibles pour la peinture. Tandis que les premières,

---

[38] Rauschenberg, *in* Barbara Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987 p. 45-46.

[39] « Toutes nos fins, toutes nos raisons d'agir et tous nos mobiles, tout ce qui fait l'objet de nos désirs ou de nos aversions, tout ce qui nous est une occasion de souffrance ou de joie, – *tout cela se trouve dans le monde de la multiplicité définie*, car c'est seulement dans ce monde-là que quelque chose *arrive* en réalité ; *c'est là seulement qu'il se passe des événements*. » William James, *Philosophie de l'expérience*, trad.fr E. Le Brun et M. Paris, Paris, Flammarion, 1910, p. 46.

[40] « Nombre de critiques partageaient avec le public une certaine réaction. Ils ne pouvaient voir le noir comme peinture. Ils passaient immédiatement aux associations avec ''brûlé'', ''déchiré'', ''nihilisme'', ''destruction''. » Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid*., p. 117. Ces réactions constituèrent un obstacle, et furent considérées par Rauschenberg dans les termes d'un problème à résoudre. Voir Rauschenberg, entretien avec Dorothy Seckler, *Oral history interview with Robert Rauschenberg*, 21 décembre 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

[41] Roni Feinstein, *Random order: The first fifteen years of Robert Rauschenberg's art, 1949-1964,* Ph.D, New York University, UMI, 1990, p. 104

ayant éliminé tous les termes d'exclusion qui en oblitéraient les possibilités les plus générales, replacent la peinture dans le champ élargi de expérience, les secondes remplissent la toile de tout un matériau saturé, où vont bientôt émerger les fonctions nouvelles, les termes nouveaux qui vont faire fonctionner la peinture désormais ouverte à toute éventualité.

Black Paintings

Les peintures noires comprennent deux ensembles distincts. Le premier fut réalisé et complété en 1951 à *Black Moutain*. Le second, entamé la même année, et poursuivi tout au long de l'année universitaire jusqu'à l'été 1952, fut repris en avril 1953, après un voyage de sept mois en Italie et en Afrique du Nord en compagnie de Cy Twombly.

La première des peintures noires est un triptyque régulier (*Sans titre*, triptyque, 1951, fig.9 ; trois panneaux de dimensions égales, couverts d'un noir mat uniforme.) Il s'agit de la seule des peintures noires où la toile – bientôt couverte de morceaux de journaux et de papiers divers qui produiront toute une agitation de surface – est uniformément peinte et apparaît complètement découverte. Nous ne croyons pas qu'il faille conclure de l'isolement du triptyque noir au sein de la série à l'échec de la tentative[42] : on sait aujourd'hui qu'il fut peint sur les panneaux originaux de *White painting* (triptyque, 1951, fig.7), immédiatement après sa réalisation.[43] La première des peintures noires est, en un sens tout littéral, un point de

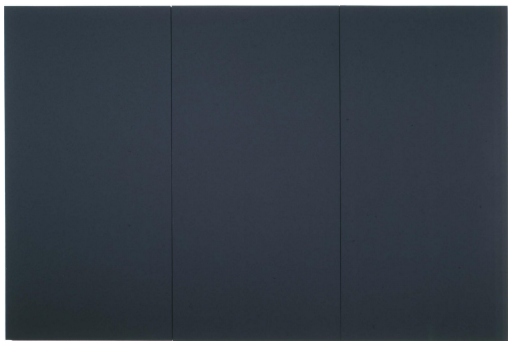

Figure 9 *Sans titre*, triptyque 1951, huile sur toile, 182.9 x 274.3 cm. Robert Rauschenberg Foundation.

[42] C'est l'interprétation de Joseph (cf ; *Random Order*, *op.cit.*, p. 113), et de Helen Molesworth, qui écrit : « The first *Black Painting*, made at Black Mountain in 1951, mimicked its white conterparts : black matte paint applied to the canvas with a roller. Rauschenberg knew an *interesting failure* when he saw one. He quickly returned to a texture for a sense of touch, an excitation of the senses. » (« Before Bed », *October* Vol. 63, Hiver, 1993, pp. 68-82).

[43] Cf. Walter Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, pp. 87, 190 ; un compte rendu de l'exposition « *White Paintings 1951* » organisée en octobre 1968 à la galerie Leo Castelli à New York, soutient également l'hypothèse du recyclage du triptyque blanc en une peinture noire (cf. Robert Pincus-Witten, « New York: Robert Rauschenberg, Castelli Gallery », *Artforum* 7, décembre 1968, n° 4). Rauschenberg fit preuve d'une complète indifférence à l'endroit de leur permanence comme objets, et il est probable que les *White Paintings* utilisées comme écrans de projection lors de *Theater Piece #1*, où elles furent montrées pour la première fois publiquement, étaient déjà des répliques des peintures exécutées à l'automne 1951. En 1968, au moment où Castelli organise son exposition, la plupart des panneaux originaux des *White Paintings* ont été recyclés, et ont fourni un matériau pour des peintures noires ou des *Combines*. Brice Marden son assistant d'alors, fut chargé de

recouvrement ; elle enchâsse l'une dans l'autre les deux séries, assure la cohésion et atteste la nature presque systématique de l'ensemble formé par les œuvres monochromes.

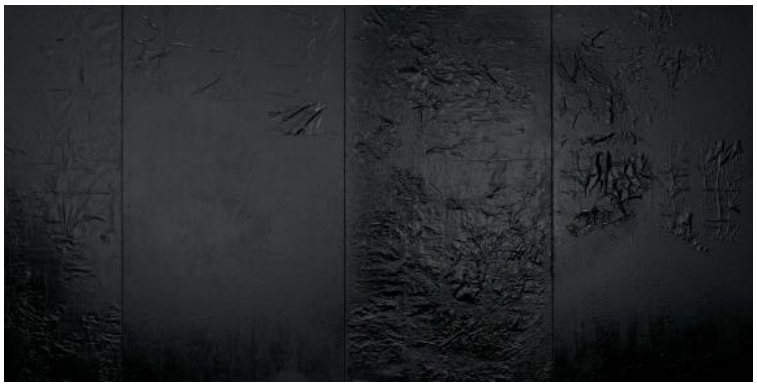

Figure 10, *Sans titre*, 1951, quatre panneaux, huile et papier journal sur toile, 221 x 434.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York.

Avec *Sans titre* (Fig.10) la régularité des ensembles se défait en même temps que les surfaces se diversifient. Quatre panneaux irréguliers sont assemblés, dont la surface craque et pousse hors du plan. Des morceaux de papier journal saisis dans la couche de peinture noire, introduisent à la surface toute une tectonique de plissements et de failles. Les déformations affectant le plan, en se combinant à l'action de la lumière, font varier à tout moment les apparences, l'effet se trouvant renforcé par l'emploi d'une peinture brillante qui en réfléchit les rayons.

Figure 11, *Sans titre*. 1951, huile et papier journal sur toile 181.6 x 134 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

Dans *Sans titre* (peinture noire brillante, 1951, fig. 11), la surface est entièrement couverte de morceaux de papier journal, fortement imprégnés de pigment noir, en sorte que la couleur y apparaît saisie dans l'épaisseur d'un matériau.

> « I began using newsprint in my work to *activate a ground* so that even the first strokes in a painting had its own unique position in a gray map of words (…) I had an already-going surface, so *there wouldn't be a beginning to the picture*. »[44]

Il n'y a pas de commencement pour la peinture, la toile n'est pas offerte à l'action du peintre comme un champ virginal : elle n'est jamais vide, et la peinture est installée d'emblée dans « un univers qui contient bien plus que simplement de la peinture »[45].

---

récréer toutes les pièces manquantes, et d'organiser à nouveau les séries. Lors de cette exposition, toutes les peintures portèrent la date de leur exécution initiale : plus qu'une marque d'indifférence à l'endroit de l'authenticité, il faut y voir sans doute l'affirmation de la nature d'événement de ces peintures. Rauschenberg exigeant qu'ils fussent d'un blanc immaculé toutes les fois qu'ils étaient montrés, les panneaux furent entièrement repeints à plusieurs reprises.

[44] Rauschenberg, « How Important Is the Surface to Design? », *Print 13*, n°1, New York, janvier-février 1959, p.31 (nous soulignons).

Le geste ne commence rien, il a sa place sur une surface « already-going », et emporte avec soi tout un agrégat de matériau : ce sont les coups de brosse qui collent à la surface les morceaux de journaux, et la peinture en séchant froisse le papier qui sort du plan, accroche la lumière et fait varier les apparences. Tous les facteurs se transforment : le geste n'a plus aucun caractère expressif et sert à faire tenir un matériau hétérogène ; la peinture rompt tous ses liens avec la représentation et sert à *coller*, élément conjonctif strictement immanent au plan du matériau (« activer le fond » veut dire faire fond de toute une activité conjonctive). Et c'est la « prise » du matériau lui même – la solidification de la peinture amalgamée au papier journal – qui fait fonctionner la peinture : les surfaces plus ou moins vivement plissées, sous l'action combinée des ombres et des lumières, et sous l'effet du déplacement physique de l'observateur, varient incessamment et présentent un aspect toujours nouveau au regard, qui se trouve ainsi continuellement sollicité (Fig. 12).

« Il y avait beaucoup à voir bien qu'elles ne révélaient pas grand chose. »[46]

En suspendant l'aspect visuel de la peinture au mouvement physique de l'observateur et à l'environnement lumineux, Rauschenberg transforme l'image intégrée en un champ de variation, et introduit dans la peinture la dimension supplémentaire du temps, ou le temps comme dimension de l'œuvre elle-même (« activer un fond » veut dire activer le regard et mobiliser le corps de l'observateur, au moyen d'une organisation immanente du matériau).

Figure 12, *Sans titre* (peinture noire brillante, 1951), détail: même zone sous différentes conditions de lumière.

A partir de 1952, Rauschenberg délaisse le principe de l'animation cinétique de la surface par saturation du matériau, au profit d'un principe d'ouverture : de nouvelles pièces s'ajoutent sans cesse et au lieu d'une animation tectonique, c'est une accumulation stratigraphique qui

[45] Rauschenberg, cité par Calvin Tomkins dans *The Bride and The Bachelors*, New York, Gagosian, 2013, p. 16 (nous traduisons).
[46] Robert Rauschenberg, cité par Joseph in *ibid*., p. 115, n. 22.

préserve la peinture du moment de sa résolution en une image statique. La peinture entre dans une nouvelle carrière d'inachèvement, et chacune des unités se transforme en une suite à continuation indéfinie :

> « The black Paintings are supposed to continue any time I want. That's documented. »[47]

Rauschenberg « documente » en effet à l'aide de photographies la progression continue des séries. La coupe immobile de la photographie permet d'enregistrer le mouvement de transformation continue, et l'accumulation des strates de papier journal. En même temps que les journaux (*news*) remontent à la surface, la peinture elle-même prend la forme d'un journal (*diary*).

Figure 13, Robert Rauschenberg, *Sans titre* (black painting), 1952.

Figure 14, Robert Rauschenberg, *Sans titre* (vertical black painting, early state), 1952.

Le cadrage des photographies (Fig. 13 et 14) permet de saisir les peintures en train de se faire au sein de leur environnement, et révèlent un élément essentiel de leur histoire : lorsque Rauschenberg y travaille, il fixe le plus souvent la toile sur un châssis de porte ou de fenêtre[48]. En plaçant les toiles dans les encadrements de portes ou de fenêtres, Rauschenberg affiche l'intention résolue d'ouvrir la peinture sur les évènements se produisant au dehors, et en les suspendant ainsi dans le *passage*, fait de la peinture le lieu d'un devenir :

> « I always wanted my work – whatever happened in the studio- to look more like what was going on outside the window. »[49]

Si les peintures blanches capturaient l'activité alentour en fonctionnant comme des miroirs,

---

[47] Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid.*, p. 47.

[48] Cf. Walter Hopps, *op.cit.* : « More than simple scaling device, they suggest human presence and establish a literal conjunction of abstract art and the physical factum of everyday life ».

[49] Rauschenberg, cité par Leah Dickerman in *Robert Rauschenberg, Canyon*, *op.cit*, , p. 27.

les peintures noires sont des portes ou des fenêtres. Dans un cas comme dans l'autre, la continuation des grands récits de la peinture se fait selon une exigence nouvelle de littéralité : si la peinture est « miroir du monde » ou « fenêtre ouverte sur le monde », c'est sur le mode d'une réflexivité littérale, et en s'ouvrant aux faits bruts se produisant au-dehors « outside the window ».

Le mouvement s'inverse par rapport aux peintures noires du premier groupe : à mesure que les séries progressent, le « matériau imprimé » s'affirme dans son autonomie et sa consistance propres, et donne à la peinture un nouveau sujet.

Figure 15, *Sans titre*. Peinture noire mate avec *Asheville Citizen*, env. 1952. Huile et papier journal sur deux toiles, 183.5 x 72.4 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Dans *Sans titre* (*Ashville Citizen*, fig. 15), deux toiles montées sur deux châssis séparés sont assemblées verticalement. Deux doubles pages de la rubrique sport du *Ashville Citizen*[50], tournées à 90 degrés et disposées à la verticale, répètent la structure double de l'ensemble et joignent entre elles les deux toiles (le matériau imprimé joue à son tour le rôle d'un élément conjonctif, en même temps qu'il donne son contenu à la peinture).

Une série d'égalités métriques s'établit entre les éléments : les deux doubles pages assemblées forment un rectangle dont les dimensions sont égales à celles du panneau inférieur, tandis que la bande de journal chevauchant le panneau supérieur a ses dimensions égales à la bande de toile noire laissée découverte au bas du panneau inférieur. L'égalité des rapports et les équations formelles n'ont pas ici une fonction compositionnelle : ce qui s'établit à travers elles, c'est une équivalence entre la toile, la peinture et le matériau imprimé. Le papier journal, lorsqu'il n'est pas lu, remplit fort bien toutes sorte de fonctions comme emballer des ordures, protéger des objets fragiles, et il s'avère qu'il est tout aussi propre à remplir une toile que l'huile ou l'acrylique.

[50] Il s'agit d'un journal local ; Rauschenberg se trouve alors à Black Moutain College, à proximité d'Asheville (en Caroline du Nord).

Mais ce n'est pas leur seule disponibilité comme « objet » qui fait entrer les journaux dans la toile ; le contenu imprimé lui-même donne à la peinture un nouveau sujet, et au peinture une troisième palette:

> « As the paintings changed *the printed material became as much of a subject as the paint,* causing changes of focus and providing multiplicity and duplication of images. *A third palette* with infinite possibilities of color, shape, content, and scale was then added to the palettes of objects [newspaper] and paint ».[51]

Si ces surfaces de papier imprimé lui fournissent son « sujet », c'est parce qu'elles sont le « territoire de l'imprévisible » par excellence et le lieu d'un processus continu d'émergence ; leur organisation dépend entièrement de ce qui « arrive », et de la rotation rapide des « sujets », qui donnent à la peinture une « troisième palette » inépuisable de possibles : avec les morceaux de journaux, la surface se remplit d'événements contingents, dont chacun emporte avec soi le présent épais de l'actualité (*specious present*)[52], ou communique à la surface un peu de la spéciosité de son présent, en sorte que si les premiers coups de pinceaux ont leur lieu unique sur « une carte grise de mots », ils ont aussi leurs coordonnées propres dans le présent de la vie quotidienne, et sont captifs d'un contexte et d'un ensemble de situations.

> « If your are consciencious at all (…) information there, in *one* newspaper, no matter where you pick it up, *blow your head*. »[53]

N'importe quelle « actualité », parce qu'elle est nouveauté intégrale et emporte avec soi le présent total de l'expérience en train de se faire, devient le sujet de la peinture et fait entrer le mouvement de la vie réelle en elle.

Une fois que la peinture, transgressant les cadres qui en faisaient jusqu'alors la condition séparée, inclut tout ce qui arrive dans le contexte, elle découvre comme son « sujet inévitable » tous les objets et toutes les activités qui ont lieu dans l'espace réel. Comme l'écrivit Cage, réunissant les deux ensembles formés par les peintures blanches et les peintures noires : « Il n'y a pas de sujet pauvre, toute motivation à peindre est aussi bonne

---

[51] Rauschenberg, « How Important Is the Surface to Design? », *art.cit*.

[52] « Le journaliste, écrit Isaac Joseph, c'est quelqu'un qui reste attaché à la spéciosité du présent. » *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens - Klincksieck, 1984, p. 35. « Specious present », c'est le nom que James donne aux unités temporelles qui s'interpénètrent et passent les unes dans les autres, c'est le moment présent en tant qu'il retient un peu de passé, contient un peu de futur.

[53] « Robert Rauschenberg talks about his practice », entretien vidéo disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=sLixcmrljv0

qu'une autre. L'atmosphère est telle qu'on voit tout clairement, même dans la nuit noire, ou lorsqu'on feuillette un journal ou un poème daté. Ce sujet est inévitable (*Une toile n'est jamais vide*)*;* il remplit une toile vide. »[54]

L'exigence du « traitement individuel du matériau » qui avait conduit Rauschenberg à réaliser des toiles entièrement blanches et noires, fait entrer tout un monde d'objets dans la toile, et fait de la peinture une « collaboration » :

> « Je m'efforçais d'accepter simplement tout ce qui arrive, accepter tous les éléments issus du dehors, et de travailler avec eux, dans une sorte de libre collaboration. »[55]

De cette « nouvelle attitude envers les matériaux », les séries contemporaines des *Elemental Sculptures* et des *Elemental Paintings* vont être le laboratoire (le laboratoire étant le nom de ce qui rend visible les transformations en tirant avantage de la réduction des objets à leurs propriétés *élémentaires*); elle y prendra la forme d'une « *collaboration* », un processus autonome se développant à partir du matériau, incluant le spectateur en même temps que l'artiste.

Elemental Paintings / Elemental Sculptures

« You have to take care of things in order to
keep them going. That's true with art. »
Rauschenberg[56]

La « collaboration avec les matériaux », s'oppose à la « manipulation consciente et contrôlée » :

> « You begin with the possibilities through the materials, and *then you let them do what they can do*. So *the artist is really almost a by-stander, while he's working*. I mean *the hierarchy of materials is completely broken down*. »[57]

« By-stander » signifie ici le fait de « se tenir à côté », et « au niveau de », autant que le fait d' « assister à », d'être témoin de ». Un processus actif est établi à partir du matériau, au sein duquel l'artiste lui-même est « une sorte de matériau »:

---

[54] John Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son œuvre, » *art.cit*, p. 110; la phrase entre parenthèses est de Rauschenberg, et fut prononcée au sujet des peintures blanches (voir *supra*. p. 4).
[55] Rauschenberg, cité par Calvin Tomkins dans *Dancing Around the Bride*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2013, p. 31 (nous traduisons).
[56] Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid*., p. 57.
[57] Rauschenberg, *ibid*.

« I'd really think that the artist could be just another kind of material (…) working in collaboration with all the other materials. »[58]

Les propriétés du matériau ne sont pas les qualités de la matière: elles sont des « possibilités », c'est-à-dire des propriétés par rapport à un sujet actif, révélés par l'activité de construction dont elles initient en même temps le processus. Les « possibilités » ne dépendent pas d'une faculté psychologique d'imagination, mais d'une virtualité contenue dans les matériaux eux-mêmes ; ce qui leur permet d'aller au bout de ce qu'ils peuvent (« *do what they can do* »), c'est la découverte d'un arrangement expérimental, qui ne doit rien à l'imagination ou à des règles de compositions préétablies, et repose tout entier sur les conditions de l'expérience directe. Il n'y a pas de règle ou de principe qui puisse guider les opérations: on ne peut pas savoir ce que *peuvent* les matériaux en dehors de la relation expérimentale, et la seule façon de repérer en eux l'émergence d'une logique, de déterminer des structures de relations, c'est de les conjuguer entre eux, au niveau de leurs propriétés *élémentaires* (le poids naturel de l'acier ou de la pierre, la densité du bois ou de l'acier, la souplesse relative de la corde, etc.), en rejetant les relations déterminées et fixes, au profit de liens provisoires, de liaisons amovibles.

Dans *Sans titre* (*Elemental Sculpture*, fig. 16), la pierre peut être placée indifféremment dans la boîte ou à l'extérieur, en autant de positions que l'autorise la longueur de ficelle qui relie entre eux les deux éléments.

Ce ne sont pas les qualités élémentaires de la matière (le bois, la pierre) qui sont en jeu, mais les logiques élémentaires de la construction (emboîter, plier, secouer, etc.) s'établissant au niveau de la connexion entre un matériau et une action physique. Les éléments eux-mêmes sont les résidus d'une première activité de construction (boîtes à clous vides, brides métalliques, etc.) ; les pierres elles-mêmes sont les moraines d'un travail d'excavation, de petits blocs erratiques que les engins de chantier font remonter à la surface, au milieu de la ville :

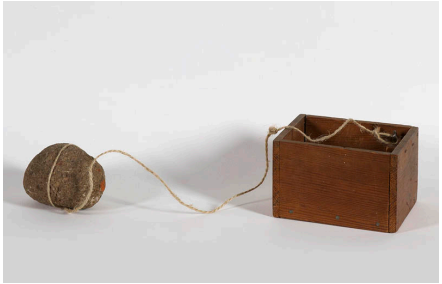

Figure 16, *Sans titre* (*Elemental Sculpture*), env. 1953. Boîte en bois avec œillet métallique, ficelle et pierre, 6.4 x 10.8 x 8.9 cm. Collection Sonnabend et Nina Sundell.

« The most interesting things on Fulton Street were the rocks that were dug up every day. So I made a series of rock sculptures. »[59]

[58] Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, *op.cit.*, p. 348.

[59] Robert Rauschenberg and Julia Brown Turrell, « Talking to Robert Rauschenberg, » in *Rauschenberg, Sculpture,* Julia Brown Turrell (ed.), Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 1995, p. 65.

Figure 17, *Sans titre (Elemental Sculpture)* env.1953. Bride en acier avec charnières, ruban acier et boulon en fer, et pierre, 34.61 cm x 46.36 cm x 23.18 cm (deux arrangements différents). Collection du San Francisco MOMA.

Dans *Sans titre* (*Elemental Sculpture*, ruban métallique et pierre, fig. 17) les trois éléments, joints entre eux par des boulons à pivot, peuvent être arrangés en un grand nombre de configurations différentes ; la pièce tout entière est réorientée chaque fois, et ne possède ni haut ni bas.

L'interaction des éléments entre eux au moyen de liaisons mobiles et révisables détermine en même temps un ensemble d'interactions de l'œuvre avec le spectateur, dont elle exige la participation active. Les éléments doivent être réarrangés chaque fois ; il n'y a plus de rapports absolus, et la situation nouvelle induit une relativité complète des apparences au processus interactif (l'objet est ce qu'il est exactement d'après les rapports dans lesquels le fait entrer la manipulation). L'aspect « compositionnel » des sculptures, qui définissait pour elles un premier niveau d'appartenance au champ de l'art, se trouve contesté en principe par leur fonctionnement concret (puisque la manipulation défait la composition). Le nouveau critère est l'activité.

Figure 18, *Music Box*, env. 1953. Boîte en bois, clous et pierres, 27.9 x 19.1 x 23.5 cm. Collection Jasper Johns.

Avec *Music box* (1953, fig. 18), le titre lui-même formule la nécessité de manipuler physiquement la sculpture: le spectateur doit secouer la boîte et faire s'entrechoquer les pierres de manière à leur faire rendre des sons, redistribuant du même coup les éléments. Si l'œuvre ne trouve pas dans l'activité du regardeur – dès lors transformé en « manipulateur » – l'occasion d'une relance, elle reste *muette* : si les composants restent tous à leur place, rien n'est à sa place, ni l'œuvre ni le spectateur.

Rauschenberg donne avec *Music Box* sa propre version de *A bruit secret*, readymade aidé, inscrit en 1916 par Marcel Duchamp (Fig. 19)[60]. Dans *A bruit secret,* une pelote de ficelle est maintenue entre deux plaques de cuivre serrées aux coins par quatre boulons. Le collectionneur Walter Arsenberg l'ouvrit et plaça au

[60] Calvin Tomkins, *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin Books, 1980, p. 112 ; B.W. Joseph, *Random Order*, op.cit., p. 120. Rauschenberg reconnu à plusieurs reprises qu'il « pensait à

centre de la pelote un « petit objet inconnu », qui rend un son chaque fois qu'on manipule l'œuvre.

« L'étiquette qui s'épingle à une chose quelconque et la nomme art, écrit Thierry de Duve, est *pulled at four pins*. Ou serrée à quatre vis, entre lesquelles l'œuvre se pelotonne autour de son secret. »[61] Le regardeur est en *retard* qui, immobilisé devant la présence de l'œuvre, ne peut la voir que « serrée à quatre boulons » [62] ; pour Rauschenberg, qui ne sait conjuguer l'œuvre qu'au présent, c'est une boîte à musique : *music box*.

Figure 19, Marcel Duchamp, *À bruit secret (With Hidden Noise)*, 1916. Ficelle, laiton, vis, et « petit objet inconnu », 12.7 x 12.7 x 13 cm. Philadelphia Museum of Arts.

Rauschenberg ouvre la boîte : il n'y a plus d'*abri* et plus de *secret*, mais seulement l'injonction discrète adressée au spectateur d' « ajouter sa propre contribution au processus créatif » en secouant la boîte, établissant le contact avec le monde extérieur qui seul permet à l'œuvre de fonctionner, et lui donne son poids sur la « bascule esthétique »[63].

Toute une production de mouvement, tout un dispositif *mobilisateur* est mis en place à partir des matériaux, qui inclut l'artiste aussi bien que le spectateur, et fait de la relation esthétique une expérimentation active. En même temps que l'agencement du matériau prend la forme d'une *collaboration*, l'expérience esthétique prend la forme d'une *co-production*. C'est un art du « co » qui permet de défaire les divisions et les partages qui séparent l'esthétique d'elle-même : à la « manipulation consciente et contrôlée », qui impose une forme à une matière, se substitue le travail des conjonctions immanentes au plan du matériau (collaboration)[64]; à la relation intersubjective, qui immobilise la pensée devant la présence de l'œuvre, se substitue une production de relations d'où émergent en même temps le sujet de l'esthétique comme « expérimentateur » et l'œuvre d'art comme expérience (co-production).

Duchamp » lorsqu'il réalisa les deux *Music Box,* et racontât souvent que ce dernier, lorsqu'il vit pour la première fois l'une des sculptures la secoua et déclara : « It seems to me I've heard that song before », citant à son tour une célèbre chanson populaire américaine, qui résonna pour la première fois en 1942, dans une comédie musicale intitulée « Youth on Parade ».

[61] Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, *op.cit*, p. 57.

[62] *Ibid*.

[63] Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, Paris, L'échoppe, 1987 (non paginé).

[64] Le pragmatisme selon James se définit comme « une philosophie du « co » dans laquelle les conjonctions font le travail », cité par D. Lapoujade in *Fictions du pragmatisme, op.cit*., p. 173.

Figure 20, Rauschenberg, exposition *Robert Rauschenberg: Paintings and Sculpture*, Stable Gallery, New York, automne 1953, avec *White Painting* (sept panneaux, 1951), et deux *Elemental Sculptures*, 1953. Photo: Allan Grant, Time & Life Pictures, Getty Images.

Les *Elemental Sculptures* furent montrées lors de l'exposition commune avec Cy Tombly à la *Stable Gallery* à New York (en septembre-octobre 1953). L'activité de manipulation suscitée chez le public était « enregistrée » par les peintures blanches, qu'elle faisait en même temps fonctionner, et jouait de ce point de vue le même rôle que l'agitation multiple de *Theater Piece # 1* (cf. *supra*, p. 15 n. 33). Le dispositif ainsi constitué, en faisant de l'espace d'exposition le lieu d'une « performance », introduit l'espace abstrait ou idéaliste garanti par le dispositif institutionnel de la galerie (qui possède seulement des formes comme contenu et l'optique comme condition) à de nouveaux usages.

Avec les *Elemental Paintings*, les procédures «élémentaires » ou « élémentales » prennent une nouvelle fois la forme d'une mise à l'épreuve de la relation esthétique, mais il s'agit cette fois de la forcer à produire les actes où se révèle ce qu'elle retient de présupposés, de règles préétablies qui empêchent de rejoindre les conditions d'une action expérimentale. La série comprend deux ensembles distincts, dont l'un isole les mécanismes d'attribution du sens et de la valeur dans la sphère esthétique, et la nature judicatoire de l'expérience esthétique, tandis que l'autre destitue l'œuvre comme objet au profit d'un processus, qui remplace l'impératif du jugement par le « soin » (*caring*) ou le souci d'une expérience.

Aussitôt que le point de vue est pratique, le matériau devient autonome et indépendant vis à vis de la valeur en tant qu'elle dérive de principes, et chaque fois la même expérience d'une « fondamentale équivalence » (« *a fundamental experience of equal value* ») accompagne le processus en train de se faire[65], qui affranchit en même temps le matériau vis-à-vis du régime

[65] Rauschenberg, cité par Oyvind Fahlström, in « A Street Full of Presents », New York, octobre 1961, essai initialement paru en suédois sous le titre "En gata full av presenter," *Konstrevy* 37, no. 5–6, 1961, p. 176–181. Au sujet du « choc » de cette expérience, Rauschenberg dira un jour : « One of the great paintings that left a mark on me is Leonardo's *Annunciation* in Florence. In that canvas the tree, the rock, the Virgin are all of equal importance. There is no gradation. It was Leonardo da Vinci's *Annunciation* that provided the shock which made me paint as I do now. » Propos recueillis par André Parinaud, « Un misfit de la peinture new-yorkaise se confesse », Revue *Arts*, n°821, Paris, 10 mai 1961 (repris dans Paris-New-York, 1908-1968, Paris, Centre George Pompidou, Gallimard, 1991). Claude Simon, qui voit le phénomène se produire plutôt dans la peinture allemande, le décrivit en des termes identiques : « Dans la peinture allemande de la Renaissance, il se produit un

de la signification : « chaque matériau a son contenu et son indépendance quant au sens. Le sens appartient aux gens », dit Rauschenberg[66].

Tant que le point de vue est statique, il n'y a pas d'autonomie de fonctionnement de l'œuvre d'art, maintenue dans sa dépendance vis-à-vis des mécanismes d'attribution du sens et de la valeur dans la sphère sociale. Le matériau élémentaire sitôt introduit dans l'espace institutionnel de la galerie, de morceau d'expérience autonome qu'il était, devient l'objet inévitable d'un jugement ; il est bientôt chargé de titres divers et criblé d'adjectifs qu'il charrie avec lui. Dans son régime statique, l'expérience esthétique est essentiellement judicatrice ou judicatoire ; il n'y a pas de perception neutre possible, pré-rationnelle et antéprédicative (la saisie *élémentaire* est un *jugement*).

Figure 21, *Gold Painting*, 1953. Feuille d'or sur toile, 27 x 25.7 x 3.5 cm. Collection privée.
Figure 22, *Sans titre*, *Paper painting*, env. 1953. Papier dans une boite de verre, sur socle en bois. Dimensions approximatives : 45.7 x 35.6 x 10.2 cm. Œuvre détruite. Photographie de l'artiste.

> « J'ai réalisé une peinture en papier toilette, dont j'ai ensuite réalisé une copie en feuille d'or. Je les ai considéré avec attention et je n'ai trouvé aucun avantage chez l'une ou chez l'autre : quoique l'une suggérait, l'autre semblait le dire tout aussi clairement.»
>
> « Je testais le marché. Je le savais : l'or reste et le papier toilette est jeté. »
>
> « Je sus alors que c'était le problème de quelqu'un d'autre, pas le mien. »[67]

---

phénomène qu'on ne retrouve que beaucoup plus tard, chez Cézanne : l'attention est répartie sur toute la surface de la toile où l'homme, le personnage, quand il y en a un, n'a pas plus d'importance qu'autre chose, n'est qu'un des éléments au même titre que la pomme, la feuille, le rocher, le nuage (…) *dès qu'on se met à écrire, ce phénomène se produit*. ». Claude Simon, entretien filmé, conduit par Peter Bruger ; transcription par Mirelle Calle-Gruber, in *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 31.

[66] Propos tenus en 1961, au cours du colloque *The Art of Assemblage* organisé par William C. Seitz au Museum of Modern Art, le 19 octobre 1961 ; voir, *Essays on Assemblage*, *op.cit.*, p. 138.

[67] Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid.*, pp. 125, 126, et n. 41 p. 126.

Ce que fait apparaître la réduction élémentaire, c'est que le critère essentiel – lorsqu'il s'agit d'échapper à la *législation* esthétique – n'est pas celui de la « primordialité » mais celui de *l'activité*. Afin de préserver l'œuvre des présupposés extérieurs, il ne faut plus fabriquer avec le matériau des objets mais des processus, dont l'artiste ne se sépare plus par l'exercice d'une maîtrise ou la formulation d'un jugement, mais avec lequel il s'identifie au contraire. Comme l'écrivit Cage – pour lequel Rauschenberg réalisa *Dirt Painting* (1953, fig. 23) :

> « Nous ne fabriquons plus des objets mais des processus, et il est aisé de comprendre que nous ne sommes pas distincts de ces processus mais nous les habitons (…) *La critique disparaît* (…) nous sommes heureux de constater que *nous remarquons ce qui arrive*. »[68]

Dirt Painting est constituée d'un carré approximatif de terre mélangée à un adhésif et enfermée dans un cadre de bois. Ce qui fait de la boue « informe » une peinture, c'est un phénomène aléatoire dont elle est le siège : un « motif » irrégulier, aux contours instables, est engendré par la croissance de mousses ou de lichens à la surface.

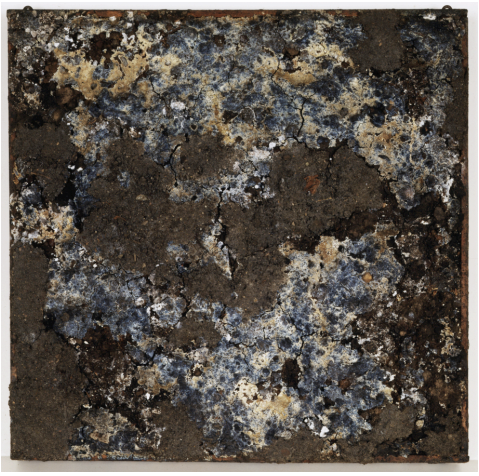

Figure 23, *Dirt Painting (for John Cage),* 1953. Terre et moisissures dans une boîte en bois, 39.4 x 40.6 x 6.4 cm. Robert Rauschenberg Foundation.

De la terre est mise dans une boîte, mais seule la vie épiphyte des mousses et des moisissures est un sujet pour la peinture. Les opérations qui donnent à la terre sa cohésion latérale et lui permettent de coller à elle-même n'entrent pas dans la peinture ; seule la vie indifférente et libre qui pousse à la perpendiculaire fait la peinture. Tout ce qui *arrive* est un sujet pour la peinture ; la seule chose qu'elle exclue en principe, ce sont les modes réfléchis qui réintroduisent de nouvelles distances :

> « The only thing I like to keep out of a work, no matter what the materials are, is the history of the process of putting it together. I don't bring that into it. »[69]

Il n'y a plus aucune structure d'énonciation qui sépare le peintre de ses matériaux, et le spectateur des processus qui s'y développent: « Rauschenberg ne dit pas (…) Le message est transmis par la terre qui, mélangée à un adhésif, colle sur elle-même et sur la toile sur laquelle

[68] John Cage, « Où allons-nous et que faisons-nous ? », in *Silence*, *op.cit.*, p. 247-248.
[69] Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid.*, p. 90.

il la place. En s'effritant et en réagissant aux changements du temps, la terre fait sans cesse ma pensée. »[70]

L'invention ne doit plus rien à une faculté psychologique d'imagination, et désigne un phénomène d'*adjacence*, le moment où une approximation pratique se conjugue avec un processus strictement immanent au matériau. Lorsque Barbara Rose lui demanda quelle était la chose la plus inventive qu'il ait jamais faite, Rauschenberg répondit :

« I was working on one dirt painting underneath a bird cage. Then grass started growing on it and I had to take care of it. »[71]

Figure 24, *Growing Painting,* 1953, Terre et végétation dans un cadre de bois. Dimensions approximatives : 182.9 x 63.5 cm. Œuvre détruite. Photographie de l'artiste.

Dans *Growing Painting* (env. 1953, fig. 24) Rauschenberg retient la terre à l'aide d'un « grillage à poules » (« bird cage »). Un peu de graines servant à nourrir les oiseaux, accidentellement prises dans le filet métallique permettant de faire tenir le matériau (à lui-même et au mur auquel il doit être accroché), ont déclenché un processus germinatif, et bientôt toute une croissance végétale.

La greffe des opérations conscientes sur la vie indifférente du matériau élémentaire a prise ; c'est un nouveau sujet, et Cage peut dire : « Pour changer de sujet : ''L'art est l'imitation de la nature dans ses modes opératoires''. Ou un filet ».[72]

Une fois qu'un processus ayant sa vie propre a émergé au sein de l'œuvre, elle implique dans son fonctionnement une activité déterminée chez le spectateur : pendant les deux mois que dura l'exposition : Rauschenberg se rendit régulièrement à la galerie afin d'arroser la peinture. Le geste fut perçu comme « iconoclaste » ; mais, ces peintures, dit Rauschenberg « were about looking and caring. »[73] *Looking*, en anglais, a le double sens de « regarder » et « s'occuper de » ou « prendre soin de », et contient l'équation nouvelle entre expérience esthétique et activité, l'exigence de la participation ou du

[70] John Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste et son œuvre », *art.cit.,* p. 111.

[71] Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid.*, p. 56.

[72] « Sur Robert Rauschenberg, artiste et son œuvre », *art.cit.*, p. 111. La phrase en italique est tirée de *The Transformations of Nature in Art,* l'ouvrage de Ananda K. Coomaraswamy auquel Cage se référa constamment tout au long de sa vie. « I have for many years accepted, and I still do, the doctrine about Art, occidental and oriental, set forth by Ananda K. Coomaraswamy in his book *The Transformations of Nature in Art*, that the function of Art is to imitate Nature in her manner of operation.» Cage, « Happy New Ears ! », in *A Year From Monday : Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1968.

[73] Rauschenberg, cité par Mary Lynn Kotz, in *Robert Rauschenberg: Art and Life,* New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 178.

soin, qui prend ici un caractère d'urgence absolue puisque l'existence de l'œuvre en dépend directement : « Those pieces would literally die if you didn't water them. »[74]

Quoiqu'elle ne reconnaisse plus aucun critère prédéfini et aucune juridiction établie à l'avance, l'expérience esthétique n'est pas pour autant livrée au caprice. En même temps qu'elle cesse d'être conçue comme une activité judicatrice ou judicatoire et se trouve convertie en un processus expérimental, elle acquiert ses propres principes de structuration immanents : une série d'actes élémentaires, se conjuguant au présent au sein d'un espace public, des logiques erratiques ou inchoatives, adjacentes au matériau, lui donnent tous ses gages de consistance. Au lieu d'un socle axiologique, ce dont elle a besoin dans sa forme renouvelée, ce sont des logiques à capacité heuristique, exploratoire ; et au lieu d'un sujet conçu avant tout comme juge, elle a pour corrélat un sujet mobile, « manipulateur», attentif à ce qu'il explore plus qu'à ce qu'il délimite. « Laisser le sens prendre soin de lui-même » (« *let the area of meaning and feeling take care of itself* »[75]), au lieu de le « tirer à quatre épingles », laisser se développer les virtualités contenues dans le présent de l'expérience, suivre les logiques qui se développent à partir du matériau, telles sont ses exigences initiales.

Le traitement *individuel* du matériau – qui a d'abord conduit Rauschenberg à faire des toiles toutes blanches et toutes noires, et qui trouve son laboratoire dans les œuvres élémentaires – a fait entrer tout un monde de choses dans la peinture ; ce qu'il a fait apparaître chaque fois, c'est que l'essentiel réside dans le processus mis en jeu par le matériau, et dans une pragmatique immanente qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport le monde extérieur au niveau de ses propres facteurs internes.

N'importe quoi peut désormais fournir un matériau pour la peinture (*Gold Painting*, *Paper Painting*, *Dirt Painting*, etc.) ; mais tant qu'il sert à fabriquer des objets, le matériau quel qu'il soit est aussi dépendant vis à vis du sens et de la valeur que ceux de n'importe quelle peinture. L'introduction de nouveaux objets ou de nouveaux matériaux dans la toile ne permet pas à elle-seule d'affranchir la peinture des formes héritées de la relation esthétique ; si une transformation doit avoir lieu, elle vient des processus mis en jeu par les matériaux et des activités qu'ils suscitent chez le spectateur. Rauschenberg est désormais en possession d'une

---

[74] *Ibid*. C'est bien entendu ce qui se produisit peu de temps après: « (…) no one was particularly interested in it. They couldn't see that there was more to it. There was the feeling that *you have to take care of things in order to keep them going. That's true with art*. So (…) I killed the painting. » Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid*., p. 57.

[75] Rauschenberg, cité par Jonathan Fineberg, dans « Robert Rauschenberg's Reservoir », 1998, *American Art*, Vol. 12, pp 84-88.

idée nouvelle : c'est l'introduction d'une pragmatique immanente qui, en mettant l'œuvre d'art en rapport avec le monde de l'activité au niveau de ses propres facteurs internes, introduit une nouveauté réelle ; toute échappée aux coordonnées anciennes de la relation esthétique nécessite une confrontation avec la peinture en tant que telle, et une exploration systématique des possibilités contenues à l'intérieur de son domaine spécifique.

The ongoing fabric of the world : *Red Paintings*

« I'm always wondering what will look good in
a picture. Is it color ? So I'm trying that now »
Rauschenberg [76]

Lorsqu'on lui demanda, pourquoi il s'engagea finalement dans la couleur, Rauschenberg répondit :

> « I became disturbed by the outside assumptions, the prejudices around the colors being "black" and "white"... People thought the black was about "old"...and the white was about "negation" and "nothing"... The next move was obvious : to pick another color. So, I picked the hardest color I found to work with, which was red. »[77]

Mais la raison obvie ne fournit pas la règle du passage et il y a, sous la transition continue, une redistribution complète des problèmes. Le laboratoire des œuvres élémentaires a induit une mobilité nouvelle des dispositions de l'artiste en faisant apparaître un fait double : tout

[76] Rauschenberg, propos recueillis par Leo Steinberg, in *Encounters With Robert Rauschenberg*, Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 2000, p.10.

[77] Rauschenberg, cité par Walter Hopps dans *Robert Rauschenberg, the Early 1950s*, op.cit., p. 164. On trouve en beaucoup d'autres endroits des déclarations semblables: « I picked what was for me the most difficult color *at the time* to work with – the one I considered the more *aggressive* » (Rauschenberg, cité par Robert S. Mattison in *Breaking Boundaries*, New Heaven, Londres, Yale University Press, 2003, p. 58 ; nous soulignons). Nous ne croyons pas qu'il faille considérer ces déclarations répétées comme l'expression d'une fidélité à l'expérience du readymade – en tant qu'une « indifférence visuelle » ou une « anesthésie » présiderait au choix de la couleur (voir Joseph, *ibid*., p. 126) – ou à l'enseignement de Joseph Albers, qui exigeait souvent de ses étudiants qu'ils utilisent des couleurs opposées à leur goût individuel, afin de se rendre apte à saisir leurs propriétés relationnelles. Les années 1953 et 1954, au cours desquelles Rauschenberg exécute les peintures rouges, correspondent à la présidence de la sous-commission d'enquête permanente au Sénat par Joseph McCarthy, et à la période la plus intense de la « chasse aux sorcières ». Si le rouge est la couleur la plus difficile « à ce moment-là », les raisons tiennent sans doute moins à une évolution du goût individuel ou de la pratique picturale qu'à la situation, au contexte au milieu duquel elle a lieu; et le choix du rouge est sans doute moins l'expression d'une « *indifférence visuelle* » que la mise en question de l'*indifférence* de la peinture à l'endroit du *contexte* où elle se produit. Au centre de *Collection* (1954, fig. 34) – l'un des tout premiers *Combines*, qui fut souvent considéré comme la dernière des peintures rouges – est collé un morceau de la une du *New York Herald Tribune* où on lit : « *Plot is evident*» et, un peu plus loin « *Red Ban Believed* ».

peut entrer dans la peinture (i) ; ce n'est pas l'adjonction de nouveaux matériaux qui introduit les changements décisifs, ce sont les processus qu'ils induisent et les activités qu'ils suscitent (ii). Une peinture faite d'or ou de terre n'est pas plus capable d'échapper aux « présupposés extérieurs » qu'une peinture faite avec de la couleur. Le problème n'est donc pas celui des valeurs expressives de la couleur – ce que Rauschenberg a cru d'abord, et qui lui imposait de la maintenir hors des limites de la peinture. Ou plutôt le problème sous cette forme est celui des autres[78].

Le problème que Rauschenberg découvre comme le sien propre, c'est celui de l'activité. Une fois la peinture placée sous l'unité de ce problème nouveau, tout peut y entrer, *et en tout premier lieu la couleur*. Il apparaît alors que « le chemin pour sortir de la représentation passe *à travers la peinture* »[79], et l'enjeu immédiat va être de convertir tous ses matériaux *spécifiques* en éléments actifs, et de reposer tous ses problèmes propres en termes d'activité.

Aux journaux qui dans les *Black Paintings* avaient pour fonction d' « activer le fond » s'ajoutent ici des planches de *comics*, des pièces de tissu, de broderie ou des morceaux de bois, « activés » à leur tour par la multiplication des procédés d'application de la peinture (aplats régulièrement étendus à la main, lourds empâtements, *drips*, lignes épaisses de peinture pressée hors du tube et appliquée directement à la surface, etc.). Ces « morceaux » participent au même titre que la couleur à la construction de la surface, ou plutôt font de la surface le lieu d'une activité de construction ; ils ne forment plus une surface « *already-going* »[80], mais *construisent* la surface par leur addition et leur combinaison incessante: la toile croît « par les bords », par rapiéçage, à la façon d'un patchwork, *ongoing surface* qui n'est plus avant tout le lieu d'un *regard* mais d'une *activité*. « L'intégrité de la surface picturale était jadis l'accomplissement de la construction correcte (*good design*) », écrit Steinberg[81] ; elle est désormais le produit d'une construction bord à bord, d'un « bout à bout » dont les possibilités sont limitées par les propriétés particulières de chacun des éléments – par la forme qu'ils ont reçus d'autres emplois, de constructions ou de destructions antérieures –

[78] Cf *supra*, p. 29.
[79] B.W. Joseph, *Random Order*, *op.cit.*, p. 127 (nous soulignons).
[80] On se souvient que Rauschenberg disait au sujet de l'utilisation de papier journal, visant à activer le fond des peintures noires : «I had an already-going surface, so *there wouldn't be a beginning to the picture* », cf. *supra*, p.19.
[81] L. Steinberg, *ibid.*, p. 45.

mais dont l'efficacité a peut-être la même origine que celle de la nature elle-même qui, « par opposition à un architecte, semble procéder par *bricolage* »[82].

La pensée ne se fait pas autrement selon James : des idées nouvelles s'ajoutent et viennent combler une place ou une fonction vacante, mais « les anciennes demeurent, et graduellement vous alignez, vous mettez bout à bout (*line up*) vos opinions nouvelles avec les anciennes, dont elles modifient légèrement la masse. Notre connaissance s'élargit ainsi par places, et croit par taches (*in spots*); comme des taches de graisse, les idées s'étalent ». L'acquisition d'une connaissance nouvelle n'est pas le produit d'une instauration, mais résulte à tout moment de la combinaison des expériences nouvelles avec les anciennes, qui se modifient les unes les autres, et nous conservons inchangées autant de connaissances, de croyances et de préjugés qu'il nous est possible : « *Nous rapiéçons et bricolons plus que nous ne rénovons* (*we patch and tinker more than we renew*) »[83].

Dans un cas comme dans l'autre il faut, « s'arranger avec ''les moyens du bord'' », c'est-à - dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que « la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures »[84].

Lorsque la pensée et la peinture ne se font plus qu'au moyen de mouvements incidents et d'opérations à exécution incertaine, elles ne font que rejoindre le mouvement de la nature elle-même, qui ne croit jamais par addition successive d'unités infinitésimales et par enchaînement d'éléments logiquement impliqués entre eux, mais enchaînement ininterrompu de blocs, de faits bruts et non nettoyés, étouffés dans le fatras qui les accompagnent inévitablement[85]. Tout doit naître d'abord pêle-mêle, et l'organisation ne se fait pas selon le

---

[82] François Jacob, cité par Henri Atlan dans « L'intuition du complexe et ses théorisations », in *Les théories de la complexité*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 29. Que la toile ne soit plus une surface d'attente déjà constituée, ne veut pas dire que le support « ne peut plus supporter une image, parce que sa désintégration – son manque de cohérence en tant qu'entité – la rend incapable de porter quoi que ce soit » (Yve-Alain Bois, « Eye to the Ground », *Artforum* 44, no. 7, Mars 2006 ; nous traduisons). La surface ne manque pas d'unité : sa « cohérence » et son « intégration » sont seulement données en train de se faire ; parce qu'elle est une surface solide ou une étendue matériel plutôt qu'un espace idéal, elle peut porter ou supporter n'importe quoi.

[83] William James, *Le pragmatisme,* trad. Nathalie Ferron, Paris, Flammarion, 2007 p. 202. Claude Simon insistait pour son compte sur « le caractère tout à fait artisanal et empirique de ce labeur qui consiste à assembler et organiser », à quoi se ramène le travail d'écriture lorsque le monde à perdu tous ses principes de cohésion ; c'est pourquoi le concept de « bricolage » le désigne adéquatement à ses yeux. Voir Claude Simon, « La fiction mot à mot », Communication au Colloque de Cerisy « *Le Nouveau Roman* », organisé en juillet 1971 ; repris dans *Œuvres*, t-1 , Bibliothèque de la Pléiade, p. 1201-1202 ; et aussi « Bricolage », *in* Mirelle Calle-Gruber (dir.), *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, *op.cit*., p. 36-37.

[84] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26 *sq*.

[85] Voir William James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit*, pp. 305, 339.

principe classique *order from order*, ni suivant le principe statistique *order from disorder*; son mouvement est du type *order from noise,* l'ordre dérivant directement des turbulences et de l'agitation[86].

Les *Red Paintings* ne sont plus des œuvres monochromes. En même temps que le matériau se diversifie, l'unité chromatique se défait ; mais la cohésion des ensembles se fait partout à l'aide de relations multiples. C'est que l'unité est désormais donnée *en train de se faire*, à même le matériau multiple qui entre dans la peinture, et à travers l'agitation suscitée par l'introduction des éléments nouveaux.

Figure 25, *Red Painting*, 1954. Huile et collage sur toile, 194.3 x 129.5 cm. Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles

Dans *Red Painting* (1954, fig. 25), la surface est constituée d'un assemblage de tissus et papiers divers que la peinture rouge couvre entièrement et fait tenir ensemble. Mais les nuances du rouge varient suivant la nature des étoffes ou des papiers qui l'absorbent, et au coin supérieur droit, la couche trop mince de peinture laisse paraître une pièce rectangulaire de tissu blanc ; l'événement se répercute et se propage à la surface : son occasion hasardeuse se répète au milieu dans une touche blanche (unité du fait incident et de l'action informée) ; partout le blanc éclate et se mélange au rouge dont il modifie les tons. La peinture n'est plus tout d'un bloc, et doit désormais sa consistance à toutes ces réverbérations internes.

Au bord supérieur de *Red Painting* (1954, fig. 26), quatre pièces d'un tissu rayé ont été collées à la surface et laissées découvertes. Leur introduction ne rompt pas l'unité de la surface : deux larges touches situées au-dessous en répètent les tons ; leur course horizontale en continue les rayures parallèles, tandis que les coulures épaisses qui glissent à la surface en reprennent les verticales. Une pièce rectangulaire de broderie semble défaire à son tour l'unité de la surface et rompre ses continuités (Fig. 27); elle est associée en fait, par sa couleur et son motif en gouttes, à la tache dégoulinante de peinture orange située au dessus : la broderie avec

[86] E. Morin, in *Les théories de la complexité*, *op.cit*.

Figure 26, *Sans titre*, 1954. Huile, tissu et papier journal sur toile, 179.7 x 121.6 cm. Broad Collection, Los Angeles.

ses opérations complexes simule la peinture en train de couler. Le long de la verticale formée par cette première combinaison, deux éléments supplémentaires nouent l'intrigue et font apparaître le processus qui donne son unité à la surface (une touche verticale de peinture orange située au bord extérieur droit a son pendant symétrique au coin inférieur dans une pièce de tissu de même couleur) : c'est une *ligne gravitationnelle* ou une *ligne de chute* qui organise les unités de la peinture, et se tisse avec une ligne chromatique et une ligne « matériale ».

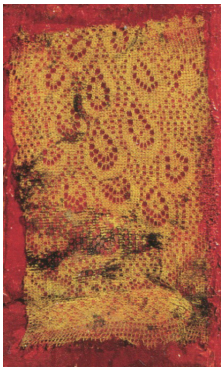

Figure 27, *Sans titre*, détail.

Tout un matériau hétérogène est distribué à la surface que la peinture, dont le pouvoir d'intégration est donné *en train d'opérer*, fait tenir ensemble au moyen de lignes d'ordre ou lignes d'influence. Chaque élément donne une information dans un champ variable – matériau, couleur, disposition, densité, etc. – et se trouve toujours saisi par quelque chose d'extérieur au niveau de l'un de ces aspects.

Figure 28, *Red Import*, 1954. Huile, tissu, papier journal et bois sur toile. 45.7 x 45.7 cm. Collection privée.

Dans *Red Import* (1954, fig. 28), la peinture simule à son tour les opérations de la broderie : un ensemble de points blancs répartis sur un tissu continu contrefait deux motifs brodés en cœur (Fig. 29) – allusion un peu rieuse aux contenus qui ne manquent pas de se former au plan de l'expression : « red import », où « import » dit ensemble la « teneur » ou la « signification » et « importation ».

Autre phénomène remarquable : les morceaux d'étoffe épaisse fortement imbibée plissent la surface et sortent du plan; le morceau de bois

cloué au bord inférieur semble accompagner et gratifier cette tendance de la peinture à pousser à la perpendiculaire de la surface.

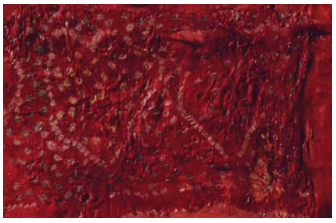
Figure 29, *Red Import*, détail.

La peinture n'est plus tout d'un bloc : tout un matériau hétérogène en diversifie les surfaces, et fait sans cesse varier la couleur ; des morceaux indépendants y entrent désormais, avec tous leurs aspects non transposés ; des phénomènes incidents se produisent dont les effets répercutés induisent à chaque fois une réorganisation complète de l'ensemble.

Mais il n'y a pas une raison inverse entre l'indépendance des éléments, le caractère hasardeux des occasions qui les font s'assembler, et la cohésion d'un ensemble : si l'on prend l'expérience au comptant, dit James, telle qu'elle se présente, ce qu'on observe est une multiplicité d'éléments partiels indépendants « qui vont tous avec quelque chose »[87]. La connexion entre les champs successifs se fait de proche en proche, au moyen des éléments communs à deux champs, et suivant les propriétés particulières des matériaux. Lorsque nous la saisissons la peinture dans ses aspects sensibles, à partir des unités libres dont elle est faite, « quelque chose va toujours indissolublement avec autre chose ». La cohésion de la surface ne se défait pas, elle se fait partout, au moyen d'opérations qui ne présupposent aucun principe de synthèse, sans être jamais anticipée dans une loi de construction préétablie ni consolidée après coup au moyen de motifs récurrents.

Au lieu d'une architecture, ce qui donne son unité à la surface est une « architexture » : tout est pris dans une « étoffe première » et les *Red Paintings* sont le lieu d'une rigoureuse identification entre la couleur et des tissus collés à la surface d'un côté, entre les opérations de la peinture et celles du tissage ou du rapiéçage de l'autre. L'imprégnation des tissus par la couleur fait que la peinture est littéralement saisie dans leur épaisseur, à l'intérieur des pièces qui construisent la surface par leur raccordement continu. Les variations affectant la couleur dépendent du matériau qui l'absorbe ; elle est une « fonction du matériau », dit Rosalind Krauss, qui note avec justesse : « l'utilisation persistante de tissus imprimés, broderies ou cachemires, renforce sans cesse la sensation selon laquelle les images (…) *sont littéralement imbriqués dans une substance matérielle* »[88].

[87] *Philosophie de l'expérience*, op.cit., p. 274.
[88] Rosalind Krauss « Robert Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 294.

L'acte essentiel est celui par lequel tout est ramené au niveau d'un plan unique, où sont réintégrés les « pôles » ou les « rôles » opposés de la matière et de la forme, de la chose et de la pensée :

> « The view of representative and abstract as poles *does not exist any more. This realization of the unity of everything is a positive, productive, and esthetic act.* »[89]

Toutes les oppositions se défont et il n'y a plus qu'« une seule étoffe primitive, un unique matériau (« *one primal stuff, material* ») dont tout est composé »[90]. « Stuff », « material », disent à la fois pour James la chose non qualifiée et l'étoffe, la donnée neutre (indifférente ou indépendante vis-à-vis des partages abstraits dont la pensée la crible après coup[91]) et le tissu, le matériau unique dont tout est *tissé* ; l'un et l'autre permettent de saisir en même temps l'expérience dans son indétermination première et dans son pouvoir génétique ou génératif (respecter la neutralité ou l'indétermination première de l'expérience à son premier stade, c'est ce qui permet de la faire coïncider avec ce qui en elle est production, processus).

La peinture est un matériau (« *material* ») comme un autre dès le moment où elle est saisie dans l'épaisseur de l'étoffe primitive du monde (« *primal material* » ou, suivant la formule de Charler Stuckey, « the unedited stuff of life »). L'image est *matérialisée* en ce double sens, en même temps que la peinture se transforme en une activité de rapiéçage, et doit filer le tissu continu dont tout est composé, « the ongoing fabric of the whole world »[92].

> Au début de l'année 1953, à la fin du séjour qui le conduisit en Afrique du Nord et en Italie, Rauschenberg rend visite à Alberto Burri à son atelier de Rome, et voit certainement les *Sacci*, « compositions » réalisées à partir de sacs en toile de jute tendues sur châssis, auxquelles il travaille à cette époque (et dont les premiers sont datés de 1949). Les peintures rouges sont entamées en avril suivant, peu après son retour à New York. Les *Sacci* furent montrés à la Stable Gallery en décembre de la même année, immédiatement après l'exposition de Twombly et Rauschenberg.

---

[89] Rauschenberg, cité par Öyvind Fahlström, *ibid.* (nous soulignons).

[90] W. James, *Essais d'empirisme radical*, *op. cit.*, p. 37. C'est la grande conception de James, et le premier acte de l'empirisme radical. Le monde de l'expérience pure est composé d'un unique matériau physique-mental ; on y trouve que des « ceci » (« that ») non qualifiés, des réalités neutres, jamais purement physiques ou spirituelles.

[91] « Les attributions sujet et objet, représenté et représentatif, chose et pensée, signifient (...) une distinction pratique qui est de la dernière importance, mais qui est d'ordre fonctionnel seulement, et nullement ontologique, comme le dualisme classique se la représente » *ibid.*, p. 172.

[92] La formule, difficilement traduisible en français, est empruntée à Rosalind Kraus (voir « Perpetual Inventory », 1999, *October*, Vol.88, MIT Press, p 86-116.)

Figure 30, Alberto Burri, *Composition* (*Composizione*), 1953. Huile, peinture dorée, colle et toile de jute sur toile. 86 x 100.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Capturé par les Alliés en Tunisie en 1943, Burri fut déporté au camp de Hereford, au Texas (Rauschenberg s'y trouve encore, qui ne va pas tarder à être enrôlé dans la Navy). C'est au cours de son incarcération qu'il réalisa ses premières peintures sur des sacs en toile de jute (dont certaines furent montrées à Rome en 1947). Pour Burri, au milieu des années quarante, peindre ne pouvait signifier autre chose que « rapiécer » ou « ravauder » ; mais il a fallu peindre, pour rapiécer le tissu déchiré de l'expérience. Si nous appelons « continu » (« ongoing ») le « tissu » du monde de Rauschenberg, son expérience n'est pas pour autant antithétique de celle de Burri ; et si « rapiécer le monde » n'a pas chez lui le même sens, on ne peut en faire un geste purement « affirmatif ».

Yoicks !

La mise en équivalence prend un tour systématique avec *Yoicks* (1954, fig. 31). Sept bandes horizontales d'un tissu jaune (dont le motif imprimé contrefait les opérations de la peinture) couvrent la surface dans toute sa largeur, alternant avec d'épaisses bandes horizontales de peinture rouge et jaune. L'application répétée de la couleur, au moyen d'une brosse lourdement chargée, fait que la peinture se répand en coulures épaisses, trame mobile qui glisse tantôt au-dessus, tantôt au-dessous des fils de chaîne formées par les bandes suivantes : la peinture simule à son tour l'opération mécanique qui donne sa forme au tissu (et se trouve en même temps repliée sur son état initial de tissu, la toile qui en constitue le support) *là même où elle est le plus peinture*.

Figure 31, *Yoicks,* 1954. Huile, tissu et papier journal sur toile, 243.8 x 182.9 cm. Whitney Museum of American Art, New York.

Un examen rapproché révèle en outre que la première bande rouge (en partant du bord supérieur, fig. 32) n'est pas formée d'un simple aplat étendu à la main: elle est faite d'un rapiéçage de papiers et de tissus, et porte en son centre une *couture*. Le tissu lui-même, découvert en deux endroits, est recouvert ici et là de peinture rouge ou jaune

Figure 32, *Yoicks*, détail.

(qui modifie sa teinte initiale ou se confond avec elle). Le total des éléments ainsi tramés a la forme d'un tissu rayé.

Une combinaison complexe de phénomènes incidents ou délibérés portent l'effet de désorientation à son comble ; peinture et tissu sont pris dans un jeu, une *chasse*, où chacun des deux poursuit l'autre, s'échange sans cesse avec l'autre : « *Yoicks !* », c'est un cri par lequel on excite les chiens de chasse à se lancer à la poursuite du gibier.

Ce que montre *Yoicks* – qui clôt la série des peintures rouges – c'est qu'au moment où la peinture se confond avec une « étoffe première » – celle d'un matériau (« material ») qui s'étend sans cesse du fait de l'addition successive des pièces – une seconde équation, dérivée de la première, s'établit inévitablement entre peinture comme médium spécifique et le tissu (« *fabric* ») comme produit manufacturé (*fabriqué*).

Des tissus manufacturés de toutes sortes entrent dans la peinture et participent à la construction de la surface *au même titre que la peinture*, qui simule à son tour les opérations mécaniques du tissage, et se trouve en même temps rendue à sa nature de chose fabriquée, de *marchandise*. A moins que ce ne soit cette dernière reconnaissance – que la peinture est une chose toute faite, *readymade*, un produit industriel – qui suscita la première l'intégration des objets fabriqués dans la toile. Lorsqu'en 1961 André Parinaud lui demanda pourquoi les *Combines* étaient remplis d'objets manufacturés, Rauschenberg répondit :

> « Aucune raison. Les peintres emploient des couleurs qui sont des produits manufacturés elles-aussi. »[93]

Ce n'est pas la présence d'objets tout faits à la surface de la peinture qui doit être « expliquée » : c'est la poursuite d'une peinture purement picturale, et la continuation du métier de peindre dans l'ignorance de ce que le peintre part désormais d'un préalable qui est une chose toute faite, une marchandise, « un objet manufacturé qui s'appelle ''couleurs'' », selon l' « explication » fournie par Duchamp au sujet du readymade[94]. C'est autrement dit le readymade duchampien – en tant qu'il forme le revers d'un abandon de la peinture, et l'enregistrement de la perte de sa légitimité spécifique – qui fut l'événement initiateur : en libérant pour la peinture le domaine immense des objets il constitua pour Rauschenberg la plus forte des sollicitations à peindre[95].

---

[93] André Parinaud « Un misfit de la peinture New Yorkaise se confesse », entretien déjà cité.
[94] Cf., *infra*, p. 43.
[95] « Tandis que je regardais Rauschenberg travailler, je pus voir l'irrévérence duchampienne d'un autre œil : en retirant à l'art son piédestal, Duchamp le libéra, non seulement pour lui-même mais pour tout le monde. Le message était celui-ci : la vie, la vie quotidienne est plus intéressante que l'art, et désormais ce dont les artistes

Mais on ne peut s'en tenir là, sauf à ne retenir qu'une moitié de l'événement libérateur: c'est parce que Rauschenberg fait subir à la *toile* le même traitement rigoureux que Duchamp a appliqué au tube de couleur que les tissus manufacturés ont pu s'introduire d'abord dans la tableau (c'est l'autre moitié de l'explication, qui échappe à l'observation par le fait même de son évidence) :

> « The recognition at the beginning that the canvas is just a rag stretched on a board leads you to one acceptance after an other of other materials. »[96]

C'est parce que la toile elle-même a cessé d'être perçue comme une surface d'attente lisse et fermée ou un champ d'existence vide, et apparaît dans sa nature de tissu ou de chiffon (« *rag* », voir fig. 33), que des étoffes entrent (inévitablement) dans le tableau et construisent ses surfaces, substituant à la « construction légitime » un rapiéçage infini; c'est cette première « reconnaissance » qui fait entrer tout un monde d'objet dans la toile, et fait de la peinture un « assemblage » ou une « combinaison » (*combine*).

Figure 33, Rauschenberg, *Sans titre*. env.1952.

Au cours du colloque organisé le 19 octobre 1961 au Museum of Modern Art par William C. Seitz autour de l'exposition *The Art of Assemblage,* Duchamp fit la déclaration suivante :

> « Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des readymade aidés et des œuvres d'assemblage. »[97]

---

ont besoin est d'affronter par de nouveaux moyens cette vérité humble et libératrice à la fois » Calvin Tomkins, « Asking the Question », in *Dancing Around The Bride*, *op.cit.,* p. 31-32 (nous traduisons).

[96] Rauschenberg, *Bulletin of the Cleveland Museum of Arts*, vol 56, N°2, février 1959.

Ce n'est pas le collage surréaliste ou dadaïste qui, en organisant à la surface de la toile le heurt des rebuts de la production commerciale et des composants traditionnels de la peinture, fournit la loi de développement des *Combines* : c'est la matérialisation de la couleur et de la toile en même temps qui conduit inévitablement « d'une acceptation à l'autre d'autres matériaux », et fait de la peinture une activité de combinaison, une œuvre d'assemblage.

Au printemps 1953 est organisée – par Duchamp lui-même – l'exposition « *Dada, 1916-1923 »,* à la Sidney Janis Gallery à New York. En même temps que douze readymades de Duchamp, Rauschenberg y découvrit notamment les *Merz* de Kurt Schwitters. La découverte des collages de Schwitters fut souvent décrite par Rauschenberg comme un enchantement, mais jamais comme un événement déterminant (« I didn't see Schwitters or Picasso until I had actually started working the way I did »[98]), au contraire de l'œuvre de Duchamp, dont il a toujours dit qu'elle eut sur sa pensée une incidence égale à celle de Cage[99].

Dans les *Merz* de Schwitters, les résidus de journaux ou d'affiches, les bouts de tickets ou de papier d'emballage se télescopent avec les contenus traditionnels de la peinture, tandis que le collage direct conteste ou interrompt ses opérations propres (voir page suivante, fig. 34). En ignorant – ou en feignant d'ignorer – que la peinture elle-même est devenue une marchandise, et en limitant à la seule valeur d'échange l'équivalence établie avec les objets readymade, on la maintient dans ses anciens privilèges, et on réduit l'assemblage à une procédure de juxtaposition. Toutes les divisions sont maintenues au moment même où on en conteste l'autorité, et on n'accède jamais au domaine autonome du matériau. C'est pourquoi la forme de montage propre à l'avant-garde historique est au fond « inintéressante » selon Rauschenberg : elle est « la forme la plus classique de juxtaposition », impliquant « la nécessité de comparer une chose à une autre »[100].

Il n'y a aucun sens à *nier* et aucune urgence à *remplacer* la peinture par des objets mécaniquement produits, et plus d'espace possible pour « une sorte de coexistence pacifique entre ''ce qui est peint'' et ''ce qui est réel'', comme l'écrit Oyvind Fahlström. C'est encore une polarité (…) Les reproductions, et le reste, sont des matériaux, tout comme la peinture, *sur laquelle vous pouvez peindre aussi bien* »[101].

---

[97] « A propos of Readymades », intervention au colloque *The Art of Assemblage*. Voir John Elderfield (éd.), *Essays on Assemblage*, *op.cit*.

[98] Jeanne Siegal, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s* (Ann Arbor, MI.: UMI Research Press, 1985), p.155.

[99] C'est par l'intermédiaire de Cage, sur lequel Duchamp eut une influence absolument déterminante, que Rauschenberg entra en contact avec l'œuvre de ce dernier (en 1950-1951). Voir B. Rose, *op.cit*., p. 63.

[100] « The Art of Assemblage : A Symposium », *ibid*., p. 148.

[101] Öyvind Fahlström, « A Street Full of Presents », *art.cit*. (l'auteur souligne).

A la couleur comme médium spécifique s'ajoute tout un matériau multiple, en même temps que les opérations propres de la peinture se démultiplient, et il faudra bientôt ajouter « coller », « clouer », « tisser », « brancher » etc., à « peindre » et « dessiner » ; la hiérarchie des techniques est démantelée en même temps que celle des matériaux, la couleur-marchandise ne pouvant plus valoir comme dépositaire légitime d'un savoir faire spécifique[102].

Un Combine daté de 1954 (Fig.35), interpelle directement les logiques du collage, opposées en principe à celles de l'assemblage. Deux pièces de bois sont assemblées sur un panneau de petit format ; dans le quart supérieur droit, un collage de papiers divers, sous verre, dans un cadre doré. Les papiers collés rouges et blancs sont placés en regard et en équivalence des taches de couleur pure étalées à gauche sur un morceau de toile brute (Fig. 35 et 36), au centre duquel est écrasé un *tube de couleur* rouge.

Le « cadre » n'a plus d'angles et ne « contient » plus la peinture et maintient seulement ses unités (au contraire du cadre doré qu'elle inclut, qui contient le collage et maintient tous les écarts).

La pièce de bois située au bord supérieur est débordée par la peinture rouge, et des morceaux s'y accrochent ; elle n'encadre pas mais « vient en plus » ; au lieu de *contenir*, elle *fait tenir*: clouée à la surface, elle joint entre elles les pièces de bois.

Figure 34 (en haut), Kurt Schwitters *Die heilige Nacht von Antonio Allegri gen. Correggio, worked through by Kurt Schwitters*, 1947. Collage. 52.9 x 33.8 cm. Collection privée, Lugano.

Figure 35, *Sans titre* (ci dessus), 1954. Huile, papier, tissu, papier journal, carton, bois, tube de peinture, et verre sur bois, 25.4 x 19.7 cm. Collection Barney A. Ebsworth.
Figure 36, *Sans titre,* détail.

[102] Au moment où la scène américaine est encore très largement dominée par la peinture expressionniste abstraite, Rauschenberg applique à l'*acte* de peindre le même traitement qu'il fait subir à ses matériaux spécifiques. « He probably would have had an easier time, écrit Yve-Alain Bois, if he had just stated in his art that painting was "dead"—a ritual in twentieth-century art that had already been enacted by Duchamp in 1913, Malevich in 1918, Rodchenko in 1921, etc. No, what he declared instead, as early as the "*Red Painting*" I mentioned at the outset (…), is that there is no fundamental difference between a collage element and a painted one.» Y-A Bois, « Eye to the Ground,», *art.cit*.

« Plus il y a de choses, plus on rit »

> « Une paire de chaussettes ne convient pas moins à la réalisation d'une peinture que du bois, des clous, de la térébenthine, de l'huile ou du tissu. »
>
> Rauschenberg[103]

Aucun objet nouveau ni aucune action nouvelle ne prive la peinture de sa propre place unique, mais une fois ses composantes *spécifiques* rendues à leur nature de choses, son domaine s'accroît brusquement de toutes celles avec lesquelles elle devient commensurable:

> « L'arrivée de quelque chose de neuf ne prive pas pour autant ce qui existait auparavant de sa propre place, et ne prend jamais la place de quelque chose d'autre ; et, comme on dit, plus il y a de choses, plus on rit. »[104]

Seulement tous les facteurs et toutes les fonctions se transforment : la peinture se construit désormais à l'aide de morceaux issus du monde extérieur qu'elle fait entrer dans de nouveaux rapports ; elle n'est plus le lieu d'une représentation – fût-elle abstraite – mais d'une activité, consistant à « combiner », connecter. L'œuvre n'émerge plus qu'au sein du monde réel, et ne reconstitue jamais les divisions et les distances qui en faisaient la condition séparée. L'indistinction ou l'indétermination impliquée par l'émergence (le passage à la limite, où l'œuvre se confond avec l'expérience ordinaire) n'entraîne ni sa dissolution dans le contexte ni son identification avec la marchandise : en introduisant dans le tissu de l'expérience des connexions nouvelles, et en prenant peu à peu la consistance d'un processus, la peinture conquiert des distances d'un nouveau type.

L'œuvre d'art n'est plus une forme redoublée, « copie » ou « seconde édition » du monde réel : elle désigne désormais « une manière d'entrer en relations fructueuses avec la réalité » qui « ajoute quelque chose », un outil pour l'« enrichissement du monde déjà existant »[105], et définit pour le spectateur une position nouvelle. Réintégrée au niveau de l'expérience ordinaire, l'œuvre d'art ne peut plus qu'*entrer en rapport* avec le spectateur, et désigne désormais une expérience (à faire) plutôt qu'un objet défini (à contempler). Aussitôt que la

---

[103] Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid*., p. 143.

[104] Cage, « Musique expérimentale », in *Silence*, *op.cit*., p. 12.

[105] William James, *L'idée de Vérité*, op.cit., p. 68-69. L'idée suivant laquelle la connaissance est « une manière d'entrer en relations fructueuses avec la réalité » plutôt que de « recopier ce qui est », un moyen d'«accroître et d'élever plutôt que de simplement imiter et redoubler ce qui existe » est l'idée pragmatiste par excellence, et se retrouve, « sous une forme aiguisée » et pour ainsi dire dramatique, « dans plusieurs aspects de l'art américain », (Jean Wahl, cf. *supra*. p. 3).

peinture devient une « combinaison » (« combine ») ou une œuvre d'assemblage, tout le système d'oppositions engendré par le cadre se défait. Comme le fit remarquer Roger Schattuck lors du colloque autour de l'assemblage, le cadre « dans sa fonction de séparation et de clôture est défait lorsque pour la première fois un objet réel est introduit dans l'image. Il se produit une extension qui inclut le spectateur. Ceci vaut *a fortiori* du readymade, qui se saisit du spectateur comme d'un élément supplémentaire, qui doit être juxtaposé : *we're assembled in to the frameless work which frames us* »[106].

Patchwork

La peinture désigne désormais une œuvre d'assemblage, qui inclut le spectateur dans son fonctionnement ; une activité consistant à connecter, combiner des portions d'expériences entre elles. Elle ne se fait plus à l'unité du trait ou de la touche, et sous l'unité d'un principe de composition, mais par combinaison de bouts irréductibles (« bouts de ceci, bouts de cela », dit Cage). En l'absence de tout principe synthétique – nœud dramatique ou principe structural – il n'y a plus que des « bouts flottants, suspendus au-dehors, dont s'empare toujours quelque chose d'extérieur et d'étranger », capables de « se mettre en rapport tantôt avec ce qui s'en va, tantôt avec ce qui survient »[107]. Une fois dit que l'univers ne se résout pas en unités atomiques, et ne se ramène à l'unité sous aucune forme – pas d'éléments premiers dont tout dérive, pas de principe synthétique à quoi tout se ramène – les seules unités expérientielles ou matérielles dont il est constitué ne peuvent être que des morceaux (« *patches* ») : « Nos aspirations et nos difficultés ne sont que pièces et morceaux», et il n'existe aucun absolu « qui puisse faire un travail à la pièce pour nous »[108]. Travail à la pièce, *patchwork* : on ne peut faire mieux pour composer une philosophie ou une peinture ; on ne peut faire autre chose que coudre des morceaux d'expérience.

La forme de l'univers est la forme « enfilée bout à bout » (« strung along »), et son unité est *rhapsodique* : « *rhaptein* » signifie coudre, et Rauschenberg coud littéralement les nouveaux objets qu'il trouve pour la peinture (la couture y devient aussi présente que le collage), et les ensembles qu'il compose ont une nature profondément rhapsodique[109].

---

[106] Elderfield, *ibid*.
[107] William James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit*., pp. 98, 248.
[108] William James, *L'expérience religieuse*, trad.fr. F. Abauzit, Paris, Alcan, 1906, p. 432, cité par David Lapoujade in *Fictions du pragmatisme, William et Henry Jam*es, Paris, Minuit, 2008, p.166.
[109] Des éléments libres, inspirés du folklore, et coordonnés autour d'un thème se déformant sans cesse : c'est une définition du poème rhapsodique et une description qui vaut pour presque tous les *Combines* exécutés entre 1954 et 1959.

Du point de vue des exigences propres à l'art du patchwork, morcellement, la prolifération des morceaux hétérogènes, autrement dit la disharmonie, les discordances formelles, loin de constituer un obstacle, se révèlent producteurs et, par eux-mêmes, « engendrants ». Lorsqu'il peint, Rauschenberg confie la production des formes à ce qui semble être une puissance propre à l'espace lui-même : son bout à bout, ses ajouts de tissus à l'infini, repose sur le mode de cohésion propre au réel lui-même, « l'union par enchaînement ininterrompu », une chose après l'autre, « block by block »[110]. (« Block », c'est l'unité de base dans l'art du patchwork, et le nom des unités réelles dont l'expérience est composée selon James). Dora Rauschenberg, la mère de l'artiste, passait un temps considérable à réaliser des *quilts* : « she used every inch of cloth » raconte t-il, avant d'ajouter : « That's were I learned collage ». Le patchwork accepte « démocratiquement » tous les morceaux et crée de nouvelles alliances à partir de matériaux de provenance hétérogène, et si Rauschenberg révolutionna le collage c'est parce qu'il insista sur le fait que son échelle et ses matériaux sont ceux de la vie elle-même[111]. Comme l'écrit Cage, « Rauschenberg est *pratique*, il prend les choses comme elles sont »[112]. Le collage se fait par tous les moyens disponibles en rapport avec l'occasion et le matériau, mais *sans ciseaux*. Pour James aussi, la vie de la pensée dépend de la capacité à enfiler des morceaux, tels que le mouvement de la vie réelle nous les présente, « pêle-mêle » débordant les uns dans les autres, plutôt que d'un découpage : « Rendre la vie intelligible au moyen des concepts, c'est arrêter son mouvement pour la découper comme avec des ciseaux, et pour en immobiliser les morceaux dans notre herbier logique où, les comparant entre eux comme des spécimens desséchés, nous pouvons établir lesquels, au point de vue statique, en impliquent ou en excluent d'autres, et lesquels, au même point de vue, sont impliqués dans les premiers ou exclus par eux. Cette façon de procéder suppose que la vie est déjà chose achevée, car, puisque les concepts sont autant de vues prises après coup, ils ont le caractère rétrospectif d'une autopsie».[113] Le monde réel est à moitié fait, à moitié construit, et les choses se compénètrent et se télescopent, rien ne s'y présente avec « des contours esthétiquement purs et précis ».[114] Mais au lieu de débarrasser le monde du fouillis dont il est encombré, d'immobiliser ses unités et de découper tout ce qui de soi-même ne se détache pas, il faut

---

[110] W. James, *Philosophie de l'expérience, op.cit.*, p. 339 *sq*.
[111] Charles F. Stuckey, « Rauschenberg's Everything, Everywhere Era », in Robert Rauschenberg : a Retrospective, in *Robert Rauschenberg : a Retrospective*, New York, Guggenheim Museum, 1997.
[112] J. Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste et son œuvre » *art.cit*. « Prendre les choses comme elles sont », ou « telles qu'elles se présentent », c'est le mot d'ordre de l'empirisme radical selon James, et le principe de toute méthode se réclamant du pragmatisme.
[113] William James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit.*, pp. 247, 233.
[114] *Ibid.*, p. 43.

accompagner le mouvement de ce qui se fait, faire entrer le monde inachevé dans la théorie et dans la peinture aussi bien. Si tout est donné pêle-mêle, il faut se jeter dans la mêlée, accompagner le mouvement et tâcher d'apprendre « par quels moyens la vie s'est mise en marche et par quels moyens elle poursuivra sa route »[115].

Flatbed Plane

En même temps que le collage est transformé dans tous ses principes, la surface picturale change de nature. Si des morceaux y entrent avec tous leurs aspects non transposés, ses dimensions sont toujours celles de l'environnement humain : qu'elle soit limitée aux dimensions d'un feuillet (Fig. 35), ou qu'elle atteigne des dimensions énormes sous l'effet de la connexion incessante des bouts (Fig. 37), son échelle est toujours celle de la vie.

De « fenêtre » qu'elle était, elle devient une « surface réceptrice » sur laquelle on peut « répandre des objets, faire rentrer des données, recevoir, imprimer, reporter des informations, dans la cohérence ou la confusion»[116]. Trop homogènes et trop exclusives, les types disponibles de surfaces picturales sont abandonnées au profit d'un « plan », ou d'un « plateau» (« *flatbed plane* »), susceptible d'accueillir n'importe quel objet ou image, puisqu'il n'est plus l'espace d'une représentation (fut elle abstraite), mais le lieu d'une activité. C'est une toute nouvelle orientation ; comme l'écrit Steinberg, « the painted surface is no longer the analogue of the visual experience of nature, but of operational processes »[117]. (Lorsque le point de vue est pratique, la pensée défait ses anciennes relations avec l'œil et lève les privilèges de la vision dans l'ordre du savoir : le savoir comme vue (*théôria*) et l'ordre classique de la vue au savoir sont remplacés par une activité de construction[118]). Nous devons bien sûr continuer à regarder ces surfaces, mais « regarder » a changé de sens et ne désigne plus une saisie optique à distance mais un ensemble de « processus ambulants », une activité de connexion et de raccordement d'espaces.

Pour Rauschenberg, comme pour les peintres new-yorkais de la génération précédente, la surface s'étend à l'échelle de l'environnement humain, et pour lui aussi « ce qui doit se passer

---

[115] *Ibid.*, p. 233.
[116] Leo Steinberg, *Other Criteria*, *Confrontations with Twentieth Century Art*, London, Oxford University Press, 1972 p. 85.
[117] *Ibid.*, p. 84.
[118] Sur ce point voir François Zourabichvili, « La différence esthétique ou la reconnaissance non-mimétique », in *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011, et D. Lapoujade, *William James, empirisme et pragmatisme*, *op.cit.*

sur la toile n'est pas une image mais un fait, une action »[119]. Mais au lieu d'une « arène offerte à son action »[120], donnant la mesure (ou la démesure) du drame gestuel à venir, elle est un plan de construction ; la seule activité qu'on y trouve est celle de la cohésion en train de se faire à même le multiple des matériaux. Et la planéité de la surface – sa nature de plan – ne revoie pas à la bidimensionnalité comme essence du médium pictural, mais à des surfaces solides, « hard surfaces » du type plateau de table, sol d'atelier, établi, etc.[121]

Combiner

Le même traitement rigoureux appliqué à la couleur et à la toile a fait apparaître leur statut irrévocable de produits manufacturés. Mais ce qui se produit d'essentiel est moins la révélation de leur nature de marchandise – qui fut l'œuvre de toute une culture, et que l'œuvre de Duchamp révéla à elle-même[122] – que celle de leur disponibilité comme matériaux, rendus homogènes et commensurables à toute la masse des choses charriées par le mouvement de la vie réelle: la toile vierge et la couleur sont pour la peinture des matériaux aussi convenables qu'une paire de chaussettes, une ampoule ou une chèvre – si l'occasion se présente de les y faire entrer. Et cette révélation ouvre pour la peinture le domaine illimité des « choses ». La peinture, autrement dit, a son nouveau point de départ au milieu des choses : « It begins with things », dit Rauschenberg.

Collection

C'est avec *Collection* (Fig. 37), réalisé(e) au cours de l'été 1954, qu'est accompli le passage qui permet à Rauschenberg de se saisir des nouveaux territoires. La peinture isolée dans sa condition d'objet, va s'unir au multiple des matériaux et des évènements et devenir le lieu d'une expérimentation active : noces nouvelles qui, en rompant les anciennes alliances avec le régime de la représentation, redonnent à la peinture un dehors, ou laissent à nouveau le monde entrer dans la peinture (« *let the wolrd in again* » suivant l'expression de Steinberg). Et le

---

[119] Harold Rosenberg, «Les peintres d'action américains » in *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962, p. 25.
[120] *Ibid*.
[121] L. Steinberg, *ibid*.
[122] Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, *op.cit*, p. 33.

passage est accompli sans le secours d'une nécessité extérieure, par le seul approfondissement des problèmes propres à la peinture, par la combinaison de ses matériaux à nouveau disponibles (la toile vierge et le tube de couleur).

Figure 37, *Collection*, 1954/1955. Huile, papier, tissu, métal et miroir sur toile, 203.2 cm x 243.84 cm x 8.89 cm. Collection du SFMOMA.

L'œuvre se présente à son stade initial ou inaugural comme un triptyque: trois panneaux monochromes, pour les trois couleurs primaires – rouge, jaune et bleu, suivant un ordre de gauche à droite – forment le module de base de ce qui ne pourra être qu'une *combinatoire* (et l'exploration d'un nouveau domaine)[123].

[123] Il est difficile de concevoir que Rauschenberg ait pu ignorer le précédent de Rodchenko. Que celui-ci ait eu pour intention, en organisant à Moscou l'exposition *« 5 x 5 = 25 »* et en introduisant ses trois monochromes dans l'histoire de l'art moderne, de liquider purement et simplement cette dernière (B.W. Joseph, *op.cit.*, p. 110), ou qu'en *déclarant* la fin de la peinture (« I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation »), il ait *démontré* sa nature essentiellement conventionnelle (Hal Foster, « What's Neo about the Neo-Avant-Garde ? », *October*, Vol. 70, automne 1994, MIT Press, p. 5-32) le stade terminal que représentent ses trois toiles définirent pour Rauschenberg un point de départ.

Figure 38, Alexandre Rodchenko *Pure Red Color (Chistyi krasnyi tsvet), Pure Yellow Color (Chistyi zheltyi tsvet), Pure Blue Color (Chistyi sinii tsvet)*, 1921. Huile sur toile, trois panneaux, 62.5 x 52.5 cm chacun. A. Rodchenko and V. Stepanova Archive, Moscow.

Ce qui donne à *Collection* sa forme initiale, c'est le problème de la combinaison des couleurs sous l'exigence maintenue du « traitement individuel du matériau ». L'« arbitraire sélection des couleurs » en rompant la collaboration avec le matériau, signe la mort de toutes les méthodes : « je n'avais aucune conception me permettant de soutenir ce genre de choses », dit Rauschenberg.

> « Albers said that you had to have a good reason to decide one color over another (…) I met a lot of nice colors, but I couldn't justify with any idea what would be a better one or not. »[124]

Il n'y a aucune « raison » qui puisse donner à la couleur l'autorité absolue d'un « fait ou d'une inévitabilité » ; ce qui lui permet d'entrer dans la toile, c'est sa qualité d'élément premier : les couleurs primaires ne sont issues d'aucun mélange, et l'ensemble formé par le rouge le jaune et le bleu ne comprend aucun élément de synthèse, étant la condition et le point de départ de toute synthèse possible. Les trois primaires, formant les unités élémentaires de tout système de couleur, ne peuvent être *que* combinées ; c'est ce qui force à entrer dans la couleur, et Rauschenberg déclara plus tard, *tongue in cheek* :

> « I thought the primary colors would scare me enough to get into color (…) I immediately mixed them up »[125].

Mais la toile tendue sur les trois châssis n'est pas *peinte* ; Rauschenberg couvre entièrement chacun des panneaux d'une pièce de soie colorée : la toile reste vierge et la couleur pure n'entre dans la toile que saisie dans l'épaisseur d'un tissu manufacturé, qui en redouble la

[124] Voir Tomkins, *ibid*., p. 308.
[125] Robert Rauschenberg, entretien vidéo avec David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels, et Peter Samis, au San Francisco Museum of Modern Art, le 6 mai 1999 (cf. *supra*. p. 14).
.

surface et la trame. La doublure déplace les lignes de ce qui était supposé faire fond et se compose avec elles (étant tissée elle-même); le fond se dédouble, la répétition induit une *reprise*, un décalage qui change tout, et induit une propagation illimitée de soi.

La scène se répète au niveau d'une seconde élaboration : les panneaux monochromes sont divisés en trois zones par le collage dans la partie médiane de morceaux de journaux, et bientôt de tout un fouillis d'objets ; des toiles vierges – matériau survivant de l'origine première – sont tendues à la surface dans la partie supérieure, tandis que le module triptyque initial se répète dans le tiers inférieur: une nouvelle séquence de trois unités monochromes est formée chaque fois par l'addition de deux blocs de couleur. Tantôt une pièce de soie issue d'un autre panneau est collée à la surface ; tantôt de la couleur est appliquée sur la soie, aussi « inévitable » que les trois primaires, puisque Rauschenberg s'imposa de n'utiliser que des couleurs en surplus, vendues au rabais parce que leur étiquette avait disparue, et que personne ne savait de quelle couleur il s'agissait.

> « J'allais simplement acheter une quantité de couleur (*a whole mass of paint*), et le seul agencement, le seul choix, et la seule discipline consistait à utiliser un peu de chaque, et je m'interdisais d'en acheter d'autres avant de les avoir épuisées. » [126]

La peinture et la toile vierge sont maintenues bien séparées, et tout devra passer par le milieu, où se *combinent* le haut et le bas, et où va proliférer bientôt tout un monde, une *collection* d'objets et de faits incidents. « Collection », c'est un nom pour l'univers pluraliste selon James, qui « se dévide en ligne droite indéfiniment », « reste ouvert à ses extrémités », et existe sous une forme essentiellement distributive[127].

Au milieu, tout s'accélère, le haut et le bas se combinant entre eux font monter tout un fatras d'objets, et font proliférer les connexions en tous sens. (Travailler « entre l'art et la vie » ou dans l'intervalle entre les deux, « in the gap between », veut dire ici faire passer la vie entre, ou par le milieu). Sous l'effet de la prolifération des matériaux, le cadre pousse à l'extérieur, ou des objets y poussent qui relient la peinture au-dehors.

---

[126] Lorsqu'on l'interrogea sur la nécessité d'utiliser toutes les couleurs, « même les mauvaises », Rauschenberg répondit : « There is no such thing as a bad color my favorite bad color was a dirty bubble gum pink ». Conversation inédite avec Paul Schimmel, New York, 11 Janvier 2005, cité par Sarah Roberts in "*Collection*," *Rauschenberg Research Project*, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art.

[127] *Philosophie de l'expérience*, *op.cit.*, p. 98. « IL SE PEUT *que la réalité existe sous un aspect distributif, sous l'aspect, non pas d'un tout, mais d'une série de formes ayant chacune son individualité ; et c'est justement sous ce dernier aspect qu'elle nous apparaît.* », *Ibid.*, p 123. L'auteur souligne.

Sur la pièce de toile vierge tendue dans le haut du panneau gauche, de vifs coups de brosse, une gesticulation primaire désigne un second degré de l'acte de peindre (ou la peinture « entre guillemets » selon l'expression d'Yve-Alain Bois[128]). La marque isolée n'initie rien par elle-même, mais la toile est maculée à son bord inférieur d'une large tache de couleur brune (Fig. 39) qui se répand sur la partie médiane, les longues coulures intégrant au passage tout un amas de papiers journaux. La tache est associée par sa couleur à une page de journal déchirée au dessous, sur laquelle une série de portraits photographiques imprimés forme une « ligne d'empreintes » (prolongée en haut par deux taches, blanche et verte). La ligne d'empreintes fait apparaître la « production du processus » : les morceaux se raccordent entre eux par des processus *ambulants*. La page de journal déchirée (et la ligne ambulatoire qu'elle révèle) sont prolongées dans la partie inférieure par une tache de peinture rouge de forme semblable : le processus, dégringolant hors de la toile vierge, a fait ressurgir la couleur primaire du panneau.

Figure 39, *Collection*, détail du premier panneau.

L'évènement se répète dans le panneau central ; une tache blanche d'allure semblable, située à une hauteur égale, coule de la toile vierge à la zone médiane, et en coulant se conjugue avec la ligne rouge transversale, et par elle à tous les morceaux qu'elle enfile. La conjugaison entre elles des connexions verticales au sein des panneaux et des cohésions latérales fait communiquer toutes les aires et tous les morceaux.

Figure 40, *Collection*, détail des deux premiers panneaux.

Au bord droit du premier panneau (Fig. 40), une bande rouge fait ressurgir à son tour la couleur primaire à travers la couche de « buble pink » qui recouvrait la doublure de soie ; elle est prolongée à droite d'une large bande rouge, raccordant le premier panneau au second, et les deux zones inférieures du second panneau entre elles. Des reproductions miniatures sont saisies dans la couche de peinture ; de gauche à droite : un

[128] « There is no fundamental difference between a collage element and a painted one. In his work, any atom—whether industrially, mechanically, or manually produced—is, as it were, in quotation marks » Y-A. Bois, *art.cit*.

portait équestre du roi Philippe IV par Vélasquez, *La petite fille à l'arrosoir* de Renoir, *Vase avec 14 tournesols* et *Le pont Langlois à Arles, avec les lavandières* de Van Gogh. Les images sont découpées dans un *tissu*, un foulard en soie produit par le Metropolitan Museum of Art, intitulé « Great Works of Art Through the Ages »[129].

La peinture, avec ses gestes originaux et uniques, entre à nouveau dans la toile sous la forme d'un objet manufacturé, un *tissu* produit industriellement ; saisie dans l'épaisseur d'un matériau, elle tisse la surface, compose ses ensembles au même titre que les autres éléments. Une « collection » miniature de Chefs-d'œuvres de l'Art de l'Age Moderne, forme un sous-système au sein d'une collection plus vaste, un monde multiple contenant bien plus que simplement de la peinture (« a world that has a lot more into it than just paint »[130]).

Quel que soit le point où l'on fixe d'abord le regard, une chose en entraîne une autre, qui tire après soi tout un agrégat, et tout se tient ainsi de proche en proche. «Aucune partie n'en exclut absolument une autre, mais elles se compénètrent et s'entre-tiennent »[131].

Si on découvre une unité de ce type dans la peinture, c'est parce qu'elle est le résultat d'une sorte d'organisation récursive ; lorsqu'on lui demande par où il commence, depuis quel point de départ et suivant quel ordre, Rauschenberg répond : « You just keep cleaning up your mess. »[132] Les ensembles croissent distributivement, par place ou par pas successifs (« *in spots* », comme dit James, c'est-à-dire à la fois « à l'occasion », « ici et là », et « par taches ») ; au lieu d'un principe d'harmonie, c'est un principe de complexité qui organise les unités – principe d'auto-production ou d'auto-engendrement, où chaque addition entraîne une réorganisation complète de l'ensemble, boucles productives où l'effet s'unit à la cause : « Anything you did there ruined what was here », dit Rauschenberg[133].

Au lieu d'atténuer le choc des discordances, de rectifier les inégalités et de raccorder harmonieusement les ensembles, on ne peut plus que conjuguer des irrégularités entre elles pour faire tenir la peinture, qui devient un système désordonné (du type « fumée de cigarette » ou « tourbillon »). Un ordre complexe naît de perturbations, dont la combinaison fait qu'elles

---

[129] Voir Robert S. Mattison, *Breaking Boundaries*, *op.cit.*, p. 59.
[130] Voir *supra*, pp. 8, 20.
[131] William James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit.*, p. 264. Le texte anglais dit « no part absolutely excludes another, but that they compenetrate and are cohesive.»
[132] Gary Garrels, alors curateur en chef au San Francisco Museum of Modern Art, lors de l'entretien du 6 mai 1999, demanda: « Did you start working from one corner to another, or just kind of all over? (…)», Rauschenberg répondit: «You just clean… keep cleaning up your mess.»
[133] Rauschenberg, *Ibid*.

ne se résolvent pas en turbulences, mais forment « un ordre aléatoire extrêmement complexe ne pouvant être décrit comme accidentel »[134].

Sous l'effet de la combinaison, la peinture pousse au-dehors : la prolifération des matériaux au centre fait craquer le système d'opposition défini par le cadre, qui pousse au-dehors et pénètre au-dedans. Le cadre engendre les divisions qui garantissent l'unité d'un champ supposé ne pas tenir de lui-même; il est défait lorsqu'un système produit lui-même sa consistance et les branchements qui le relient au monde, et n'a plus besoin d'aucune garantie d'unité ou d'homogénéité. Un combine n'a pas besoin d'un cadre : c'est une « peinture autonome » (« a free-standing picture »), dit Rauschenberg[135].

Figure 41, *Collection*, détail du premier panneau.

Figure 42, *Collection*, détail du panneau central.

Il ne suffit pas de dire que le cadre pousse au-dehors, ou que des objets poussent sur lui; les pièces de bois surmontant les deux premiers panneaux ne sont plus des bords et n'encadrent pas la peinture : ce sont des objets qui « viennent en plus », relient l'œuvre monde et subvertissent toutes les divisions entre son espace propre et la vie alentour ; du fait de leur situation périphérique, il sont inévitablement le support de toute une activité conjonctive. Au bord supérieur du premier panneau (Fig. 41), une étroite bande de soie rouge – la même qui couvre toute la surface – est collée sur une mince pièce de bois redoublant le cadre, et se conjugue avec une ligne verticale située au-dessous ; des taches blanches et rose débordent à leur tour ou traversent le bord ; un étui à cigare de la marque « Umberto », collé sur une pièce de bois surmontant le cadre, fait défiler des portraits en médaillon du roi Umberto Ier[136].

---

[134] Rauschenberg, « Random Order », cf. *infra* p.61.

[135] « The word (combine) does have a real use – it's a free-standing picture. » Rauschenberg, propos recueillis par Richard Kostelanetz dans « A Conversation with Robert Rauschenberg » (hiver 1968), publié initialement dans *Partisan Review*, n°35, 1968, p. 92-106.

[136] Il faut peut être voir dans ce personnage une figure unificatrice ambivalente : fils de Victor Emmanuel II, premier roi d'Italie, uni à Margueritte de Savoie, fille de Ferdinand de Savoie, il aurait dû lors de son accession au trône prendre le nom d'Humbert IV de Savoie ; il prend à la place le nom d'Umberto 1er, marquant l'unification sous son nom de la nouvelle nation italienne. Les divisions nouvelles qui agitent le pays ont ensuite raison de lui : il meurt 1900, assassiné par l'anarchiste Gaetano Bresci, revenu des États-Unis pour venger les syndicalistes tombés lors de la sanglante répression menée contre les ouvriers à Milan, deux ans plus tôt.

Tous les seuils sont défaits et le mouvement de ce qui se passe à l'intérieur traverse le bord, en même temps que l'activité alentour passe au-dedans.

Dans la « zone » intermédiaire de *Collection*, zone franche où les éléments de la peinture rendus à leur nature de matériaux et à leur vie propre se *combinent*, toute une *collection* se forme qui s'accroit par densité ou s'enrichit à l'intérieur et relie transversalement la peinture au monde extérieur. Le monde est redonné à la peinture sous la forme d'une « collection de faits », d'un univers « simplement constitué par collection ou par addition »[137]. Dire l'unité de l'univers, et peindre aussi bien, c'est alors faire une addition[138].

Le pullulement des choses suscite une agitation constante, il y a évolution et croissance partout, *et cette agitation qui libère la couleur* en la rendant « indépendante et neutre», dit Rauschenberg : les couleurs sont dans la toile comme les couleurs des vêtements dans une rue ou une salle bondée, entièrement absorbées par l'activité alentour. C'est le principe de ce que Rauschenberg a appelé parfois la « couleur pédestre » (*pedestrian color*)[139]. Parce que la surface est devenue le lieu d'un processus actif, la couleur peut y entrer et se composer librement avec tout ce que l'activité alentour fait survenir.

---

[137] *Philosophie de l'expérience*, *op.cit.*, pp. 34, 98, 338.

[138] Ce que Sartre écrit au sujet de la construction du roman chez Dos Passos vaut littéralement des *Combines* de Rauschenberg : « Chaque événement est une chose, rutilante et solitaire, qui ne découle d'aucune autre, surgit tout à coup et s'ajoute à d'autres choses : un irréductible. Raconter, pour Dos Passos, c'est faire une addition. De là l'aspect relâché de son style : « et...et...et... ». Les grandes apparences troublantes, la guerre, l'amour, un mouvement politique, une grève, s'évanouissent, s'effritent en une infinité de petits bibelots qu'on peut à peine aligner les uns à côté des autres. » Jean Paul Sartre « Au sujet de John Dos Passos et de 1919 », in *Situations I*, Paris Gallimard, 1947.

[139] « Quelqu'un pourrait porter une cravate particulièrement claire ou des chaussures vertes, mais d'une certaine manière elles seraient entièrement absorbées par toutes ces choses, quand bien même elles seraient toutes brillantes, elles seraient accueillies dans un contenu qui les rendraient à la fois neutres et indépendantes », Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid.,* p. 141. « Pedestrian » a le double sens de « piéton », « piétonnier » et « banal », « trivial ». Voir aussi les propos cités par Fahlström dans « A street Full of Presents », *art.cit.* : « I want to make the colors disparate, give the impression that this color could just as well have been another, actualizing that fundamental experience of equal value that I mention in the interview in Arts. »

Les morceaux de journaux qui couvrent la surface ne sont plus seulement une « carte grise de mots » et un « fond actif» pour la peinture: ils sont remplis d' « actualités » (« news »), et « actualité » se dit de ce qui est « en acte », en train de se faire. La surface qu'ils forment par leur assemblage est toute bruissante d'évènements : les titres égrainent les faits de violence urbaine (« Bar Television Hearings on Dock Violence », « Shooting », «Rob store », « Stickup »), le scandale de fortunes trop vite amassées (« That's money he wants ») ou les réclames tapageuses (« Dandruff may be the beginning of baldness ») etc.[140] Chacun de ces résidus d'évènements (« pieces of news ») retient un peu du présent de l'événement en train de se faire, tire à soi une situation concrète et tout un univers singulier, si bien qu'on peut dire que *Collection* « capture la variété complète de l'expérience de New York depuis le Metropolitan Museum of Modern Art jusqu'aux docks, et Fulton Street à Jones Beach »[141].

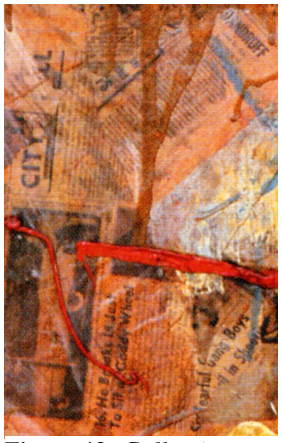
Figure 43, *Collection*, détail du premier panneau.

La ville laboratoire et la peinture pédestre

« One of the questions that I remember the answer to was, '' What is your greatest fear ?''
and I said, '' That I might run out of world'' »
Rauschenberg [142]

« Collection » (en anglais plus qu'en français) désigne aussi bien l'activité consistant à prélever et assembler des choses de provenance diverse que le type d'unité formé par leur

[140] Les journaux dans *Collection* sont comme les *Newreels* dans la grande trilogie de John Dos Passos : des fragments présentés sans ordre ; « La vision est celle d'un personnage parfaitement anonyme, comparable à celle d'un quelconque passager d'autobus qui lirait son journal de manière rapide, superficielle, dans la mémoire duquel flotteraient des bribes de chansons et de slogans ».

[141] Robert S. Mattison, *ibid*., p 61. Pour une cartographie des éléments présents à la surface de *Collection*, voir dans cet ouvrage les pages 58 à 61. Claude Simon, écrivit un jour: « « j'ai pu voir (et photographier) à New York certaines boutiques, dans le Bowery ou ailleurs, dont les éléments (fragments de moulures, tôles rouillées ou papier goudronnés remplaçant les glaces brisées, inscriptions à la peinture dégoulinante, fragments ou éléments de mannequins (jambes, torses) en matière plastique, reproductions de tableaux, images déchirées ou jaunies de magazines, etc.) rappelaient étrangement les éléments employés par Rauschenberg ou d'autres peintres ou sculpteurs américains pratiquant comme lui l'art de ''l'assemblage'' ou du ''collage'' ». Claude Simon, « La fiction mot à mot », *op.cit*., p. 1195.

[142] Rauschenberg, cité par Charles F. Stuckey dans « Rauschenberg's Everything, Everywhere Era », *art.cit*.. Cette question lui fut posée en 1986 lors d'une conférence de presse, au Japon.

réunion. Si la peinture est une *collection*, c'est qu'elle suppose toute une activité de *collecte*, se déroulant au niveau des actes ordinaires de l'expérience urbaine.

La peinture n'est plus subordonnée à l'obtention d'objets et d'outils appropriés, qui n'apparaissent au contraire que sur des *trajets* : « Rauschenberg ne se met pas en tête de trouver des objets – une telle démarche implique un projet prédéterminé ; au lieu de cela, il utilise des choses qui apparaissent d'elles-mêmes sur son chemin, dans le cours de ses activités »[143]. Si la peinture est à la fin remplie d'objets si divers, c'est parce qu'elle dépend désormais de parcours, de mouvements exploratoires[144]. C'est la conséquence de l'approfondissement de problèmes propres à la peinture :

> « It is just as unatural for people to use oil paint as it is to use anything else. An artist manufactures his material out of its own existence, his own ignorance, familiariry or confidence. »[145]

La peinture, affranchie des conventions qui définissaient sa spécificité comme médium, est faite désormais de l'étoffe même de l'expérience. Mais parce qu'elle cesse en même temps d'être l'expression d'une individualité privée, et que le peintre ne peut rien y mettre qu'il tire de son propre fond domestique (« no taste », « no souvenir », « not an illustration of my will », etc.), elle implique le préalable d'une mise en mouvement, suppose tout un vagabondage, et fait du peintre un sujet essentiellement mobile. « La beauté se trouve maintenant sous nos pieds, si nous prenons la peine de regarder (c'est là une découverte américaine) » écrit Cage[146]. Sous nos pieds, c'est-à-dire non seulement dans les débris de la vie urbaine quotidienne, mais au fil des migrations pédestres, de la déambulation : *pedestrian painting*.

> *Objets et trajets*. Tous les éléments « collectés » adhèrent à la situation concrète où ils sont apparus, et sont inséparables des trajets qui les ont fait surgir ; mais s'ils en ont infléchit la ligne et interrompu un instant la course, ce n'est pas en vertu de leur nature

[143] « Rauschenberg search the experience of assimilation *without* analysis. He did not set out to find objects (this would have implied a predetermined theme) ; instead, he wanted to use things that turned up on their own in the course of his activities. » Jonathan, Fineberg, « *Robert Rauschenberg's '' Reservoir'' »*, *art.cit*.

[144] La conception pluraliste d'un univers en morceaux, peuplé de choses particulières, qui ont entre elles toutes sortes de relations flottantes, variées, et libres, l'univers conçu comme un ensemble de réseaux, est inséparable chez James de la conception empiriste suivant laquelle connaître signifie déambuler le long d'une série concrète de termes intermédiaires.

[145] Rauschenberg, propos recueillis par Barbara Rose, in *ibid,* p. 58.

[146] J. Cage, *art.cit*., p. 109.

« spéciale »[147], mais parce qu'ils sont eux-mêmes inséparables d'une histoire :

> « All material has history. All material has its history built into it. »[148]

Les objets se constituent eux-mêmes sur des trajets historiques, comme dit Whitehead : ils ont un passé dont ils héritent – tout le passé des usages auxquels ils furent attachés – mais aussi un futur : même les plus rompus possèdent une *tendance* actuelle et une *orientation*. Et il se peut qu'un objet n'apparaisse qu'au point où les trajets deviennent tangents aux lignes virtuelles contenues dans les objets, qu'elles prolongent, et auxquelles la peinture va fournir l'occasion d'un redéploiement multiple.

> « I'm interested in exploring all the possibilities inherent in any particular object. *If you don't have any preconception about moving*, you've got to start somewhere. This is my way ».

Lorsque le mouvement ne se fait plus en fonction d'un but et suivant une idée prédéterminée (« preconception »), il faut suivre les lignes contenues dans les objets eux-mêmes, ou faire coïncider les trajets avec les trajectoires sur lesquelles sont prélevés les objets[149].

Figure 44, Fred W. McDarrah, portrait de Rauschenberg, New York, 15 janvier 1961.

Si la ville fournit le terrain privilégié des vagabondages efficaces du peintre, c'est qu'elle forme dans le tissu de l'expérience un gigantesque transformateur: lieu d'une fantastique différentiation, elle multiplie les milieux et les objets, bouleverse la régularité des séries ordinaires et crée des situations en perpétuelle redéfinition ; elle est à moitié construite et contient des zones de grande mobilité. Mosaïque de petits mondes, la ville non seulement est remplie de monde, mais « produit du monde », accroit sans arrêt le réel existant. Et si l'on peut dire que l'œuvre de Rauschenberg est à partir de *Collection* « à l'image de la grande ville » et inséparables de l'environnement urbain, c'est en premier lieu parce que la ville constitue un transformateur de

[147] « People send me special, old things, but I have avoided using special things in my public work. » Rauschenberg, *in* B. Rose, *ibid*., p. 77.
[148] Rauschenberg, *ibid*., p. 58.
[149] Si la surface est désormais le lieu d'une activité, c'est qu'elle est déjà la trace d'une performance ;

cette sorte, et parce qu'elle produit elle-même un sujet « locomoteur », foncièrement mobile, dont elle gratifie en même temps toutes les tendances vagabondes :

> « J'étais excité du fait d'être dans une ville (…) où vous avez sur une même parcelle un immeuble de quarante étages et juste à côté une petite bicoque. Il y a cette constante juxtaposition irrationnelle des choses, que l'on ne retrouve pas à la campagne. »
>
> « Here (in New York) you can never predict what you're going to see when you go out on the street. »[150]

La ville elle aussi est « le territoire de l'imprévisible » ; l'incessante mise en contact superficielle qu'elle induit entre les choses et les individus, repose à tout moment sur la capacité propres aux objets eux-mêmes de contracter des relations temporaires, révisables, de produire des combinaisons illimitées. L'explosion confuse qu'est la ville, qui ne connaît aucun régulateur universel, où tout fragment s'affirme comme indépendant de tous les autres et où en même temps chacun s'offre comme lié aux autres inextricablement, est le grossissement des traits propres à l'expérience elle-même, et le laboratoire qui permet de les observer[151].

Random Order

> « Si j'ai un préjugé ou un penchant c'est que, selon moi, il ne devrait pas y avoir un ordre des choses en particulier. »
>
> Rauschenberg[152]

Rauschenberg « change ce qui se passe » dans un tableau, et change en même temps sa nature: il est désormais le lieu d'une activité consistant à assembler, combiner entre eux les

---

[150] Rauschenberg, cité par Joseph in *ibid*, p. 155-56, et par Mattison, *ibid*., p. 76 : « New York is so exciting because the edges haven't got knocked off it. In Europe there's always a different feeling, smoother, with a kind of patina over everything. Here you can never predict what you're going to see when you go out on the street. I don't think New York is a melting pot at all. Nothing melts here, it all just stands out like a sore thumb.»

[151] Les études de microsociologie de l'Ecole de Chicago – dont les initiateurs sont des héritiers directs de James – reposent sur cette hypothèse fondamentale. Voir sur ce point Robert Ezra Park « La ville comme laboratoire social » (1929), in *L'école de Chicago*, Paris, Aubier, 1984, et dans le même volume, la présentation de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, « La ville laboratoire et le milieu humain ».

[152] Rauschenberg, cité par B. W. Joseph dans « Le refus de Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg : Combines*, Paris, MOCA/ Editions du Centre Pompidou, 2006, p. 257-283.

éléments de nature variable qui surgissent dans le cours des activités, et si on l'accroche toujours au mur pour le regarder, il constitue désormais un ensemble autonome, « *free-standing* ».

Si les objets surgissant le long des trajets sont aussi disparates, et peuvent à peine être alignés les uns à côté des autres, c'est parce que le réel lui-même est « chaotique », « embrouillé ». « *Il se peut*, dit James, que certaines parties du monde ne soient reliées entre elles que par ce lien extrêmement ténu qu'est la conjonction *et* »[153].

Mais qu'il n'existe pas « un ordre des choses en particulier » ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'ordre du tout. Au milieu de cette multiplicité, une certaine unité se fait toujours sentir et aussitôt que nous nous mettons en chemin, des lignes apparaissent par lesquelles les choses sont reliées les unes aux autres et qui nous permettent d'y déambuler (la déambulation crée l'ordre qu'elle suppose en même temps, et constitue pour nous le seul fondement de l'unité du réel).

Qu'il n'existe pas « un ordre en particulier » veut dire au contraire qu'il existe une infinité de relations superficielles, momentanées, extrinsèques, qui fait du réel un « quasi chaos » : « an extremely complex random order that cannot be described as accidental», (Fig. 45) c'est ainsi que Rauschenberg caractérise le mélange d'unité et de multiplicité, de « loi et de motivation locale », qu'il ressent partout.

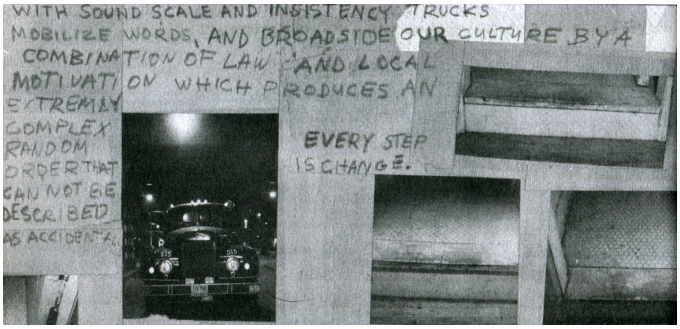

Figure 45, Rauschenberg « Random Order », *Location*, vol. 1, printemps 1963, p. 2.

Le nouvel office de la peinture est d'égaler par sa richesse et son indétermination la confusion qu'on trouve partout dans l'expérience :

> « Je ne considère avoir réussi que lorsque je réalise quelque chose qui correspond au manque d'ordre que je ressens. »[154]

« Préserver l'intégrité de la perception » comme dit James, ou mettre le tout de la perception dans la peinture n'est pas « imiter le désordre » ou « l'absence d'ordre », mais rendre compte de sa nature tout à la fois très chaotique et très cohérente. Si l'ordre aléatoire du réel « ne peut être décrit comme accidentel », c'est parce qu'il est constitué d'un mélange d'unité et de multiplicité, de continuité et de discontinuité. Le monde est un et il n'est pas un, dit James :

[153] *Le pragmatisme*, *op.cit.*, p. 200. L'auteur souligne.
[154] Cité par Joseph in *ibid.*, traduction modifiée : « lack of order » ne dit pas « l'absence d'ordre ».

« il n'y a ni unité, ni multiplicité absolues du point de vue physique, mais un mélange de modes bien définissable des deux ensembles »[155]. L'étoffe dont tout est composé nous apparaît semée de trous, fort lâche et toute effilochée par endroits, mais d'innombrables fils font tenir ensemble ses diverses parties : « Si la quantité de séparation entre les choses est immense, écrit James, on constate, pourvu qu'on sache repérer *de quelle manière* elle s'exerce, que tout ce qui existe subit, *d'une façon ou d'une autre*, l'influence de quelque chose. Approximativement et de manière générale, on peut dire qu'il y a entre toutes les choses cohésion et adhésion, d'une manière ou d'une autre, si bien que pratiquement l'univers existe sous forme de chaînes ou de toiles d'araignées qui en font une chose continue ou ''intégrée''»[156].

Le problème de l'un et du multiple est « le dilemme le plus lourd de sens de toute la métaphysique » ; il trouve cependant sa résolution dans un nouveau mode de questionnement d'allure simple. La question essentielle devient : de quelle manière ? De quelle manière le monde est-il un ou multiple ? « Quelle est la valeur pragmatique de l'unité en ce qui *nous* concerne ? »[157] La découverte d'un rapport énonçable avec la confusion foisonnante et bourdonnante du sensible, ou d'un arrangement au sein duquel l'explosion confuse du sensible trouve (comme telle) sa forme, passe par l'élaboration d'outils de *construction*. Il ne suffit pas de brouiller ou de supprimer les principes de liaison, ou de se laisser absorber par l'excès et la confusion: dans un cas comme dans l'autre, il faut se faire « aussi ''varié'', aussi flexible, aussi riche en ressources, ''aussi malléable que la mère nature''»[158].

Il faut *construire* le manque d'ordre dans la peinture, en supprimant d'un côté toutes les liaisons fixes déterminées, en inventant, en construisant sans cesse des conjonctions mobiles de l'autre, des liens lâches qui se réorientent à tout moment, tout un arrangement expérimental qui empêche le champ pluraliste de se résorber dans une unité ou de se dissiper en une pure multiplicité. (James invente « une manière lâche de philosopher »[159], tandis que Rauschenberg introduit en peinture le style relâché du « et…et…et… » ; cf. *supra*, p. 56 n. 138).

---

[155] William James, *Introduction à la philosophie*, trad. Stéphane Galétic Paris, Les empêcheurs de penser en rond / Le seuil, 2006, p. 116.
[156] *Le pragmatisme*, *op.cit*., p. 179 (l'auteur souligne).
[157] *Ibid*., p. 175 (l'auteur souligne).
[158] Jean Wahl *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, *op.cit*, p. 173.
[159] Selon l'expression de son adversaire Paul Carus cité par Jean Wahl, p.154 du même ouvrage. Paul Carus (1852-1919), éditeur des revues *The Monist* et *The Open Court*, fut l'un des adversaires de James dans la querelle qui opposa sa vision pluraliste aux vues des philosophes idéalistes.

« Along the line of something happening » : l'unité sous forme de lignes.

Sitôt qu'on adopte un point de vue pratique, et qu'on demande : « de quelle manière et par quels moyens se *fait* l'unité ? », on repère dans la grande confusion du « sensible aborigène » des *lignes* de toutes sortes, « lignes d'ordre » ou « lignes d'influence » qui *font* pratiquement l'unité.

L'univers pluraliste est un univers en morceaux ou en archipel: en l'absence d'éléments premiers dont tout dérive et d'unité dernière à quoi tout se ramène, il n'y a plus que des morceaux, des blocs discontinus, ballots d'idées ou de sensations. Mais lorsqu'on se demande *comment se fait* l'unité qui se fait sentir entre ces morceaux éparpillés, des enchaînements et des réticulations de toutes sortes apparaissent, si bien que « *pratiquement* l'univers existe sous forme de chaînes ou de toiles d'araignées ». Autrement dit, le second élément dont se compose l'univers pluraliste et qui lui donne son unité partielle, ce sont des *lignes*[160].

L'unité pragmatiquement considérée est la forme enfilée bout à bout : les éléments sont alignés (*lined up*) ou enfilés (*strung along*) au fil de connexions variées et libres, qui font à tout moment la cohésion, et « dans la mesure où l'on peut en suivre le fil de proche en proche, toute ligne d'influence contribue à donner son unité au monde »[161]. « Aligner », « filer » ou « enfiler » sont des verbes : au moment où l'on cesse de soumettre la réalité à des déterminations préexistantes, on fait de la détermination une *activité ;* l'union sous forme de lignes, c'est l'union considérée comme *active*.

Sous ce rapport une foule d'activités apparaissent comme une production de lignes, et reposent en même temps sur l'existence de systèmes de lignes : « connaître, interpréter, agir, écrit David Lapoujade, consiste chaque fois à tracer des lignes »[162]. Nous ne cessons d'unifier l'univers « en le faisant entrer dans des systèmes dont toutes les parties sont soumises à des lignes d'influences particulières qui se propagent à l'intérieur »[163]. Et lorsque l'anthropologue décrit les performances humaines d'un point de vue praxéologique, un grand nombre d'entre elles se révèlent dépendantes d'un processus de « linéarisation » : « marcher, tisser, chanter, raconter une histoire, dessiner et écrire » sont autant d'actions consistant à suivre des lignes[164].

---

[160] Voir sur ce point D. Lapoujade, *Empirisme et pragmatisme*, *op.cit.,* p. 76 *sq*., dont nous ne faisons que suivre ici les analyses.

[161] *Le pragmatisme*, *op.cit*., p. 279. Si le pragmatisme de James n'est que le prolongement des « vieilles lignes anglaises », son univers est plus chaotique que celui des empiristes classiques, et seules les lignes subsistent pour lui donner un commencement d'ordre ou une moindre confusion.

[162] *Fictions du pragmatisme*, *op.cit*., p. 120.

[163] W. James, *ibid*., p. 178.

[164] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Paris, Zones sensibles éditions, 2011, p. 7.

Dès lors qu'on cesse d'effectuer dans l'abstrait l'union qui permet de dire, raconter, agir, etc., et qu'on cherche le « comment » de l'unité en train de se faire, on est forcés de fabriquer ou de suivre des lignes. Si une pensée doit avoir lieu, elle ne peut se faire que le « long de la ligne », et selon l' « événement » de la cohésion en train de se faire :

> « I don't start off with any preconceived notion about the content of the piece. If there is thinking, it is more *along the line of something happening which suggest something else*. If I'm lucky, the the piece *builds its own intergrity*. »[165]

La peinture, doit sa cohésion aux lignes qui la parcourent en tous sens, et devient inséparable de toute une activité linéaire : ses objets sont prélevés sur des trajets, alignés et reliés latéralement les uns aux autres; ses surfaces sont tissées, cousues, rapiécées, des lignes d'écriture y prolifèrent, bref, le tableau se transforme en un système linéaire ou multilinéaire ; les lignes qui l'organisent n'ont plus rien à voir avec les lignes orthogonales d'un système de visée, ou d'une construction plastique, et sont seulement les liaisons mobiles qui ligotent le matériau multiple et hétérogène, et permettent de le faire tenir.

Une sorte nouvelle de ligne fait son entrée dans la peinture, qui n'est plus une ligne de contour et n'organise plus une forme, mais connecte et raccorde entre eux des éléments en les maintenant comme hétérogènes, enfile des morceaux et assure le raccordement des portions d'espace. Les lignes de ce type (Fig. 46), qui se déforment sans cesse et s'élargissent parfois en taches, Rauschenberg les appelle « hinges », « charnières », non pas parce qu'elles articulent les éléments d'une composition, mais parce qu'elles fonctionnent à la manière de « *dispatchers* » ou d'échangeurs, et sont l'occasion d'un redéploiement des formes :

Figure 46, *Collection*, détail des deux premiers panneaux.

> « Jasper Johns and I call the coarse daubs of paint "hinges" : around them, forms can "twist themselves" in different directions, connect in various ways. »[166]

« Les lignes sont partout. Où qu'ils aillent et quoi qu'ils fassent, les hommes font des lignes, en marchant, en parlant, en faisant des gestes. La parole les gestes, les déplacements, etc. tous ces aspects de l'activité quotidienne de l'homme sont englobés dans la fabrication de lignes. » (*ibid.*)

[165] Rauschenberg, propos recueillis par Kostelanetz dans « Conversation with Robert Rauschenberg », *in* Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, Londres, Pitman, 1970.

[166] Rauschenberg, cité par Fahlström, in *ibid.*

Elles ne délimitent rien et ne renvoient jamais à une image stable et définie ; grâce à elles les divers éléments de la peinture peuvent s'unir à leurs proches voisins immédiats dans de multiples directions ; par elles, un même élément est capable de « tourner sur lui-même » et de se mettre en rapport tantôt avec ceci, tantôt avec cela[167].

Les éléments qu'elles connectent comme autant de points par lesquels elles passent sont eux-mêmes autant de « charnières » qui font tout pivoter à nouveau. Chacun des débris d'événement (*news*) qui entre dans la surface avec les feuilles de journaux représente un ensemble de relations concrètes : « Un événement est comme une anecdote (…) Incontournable comme chose inédite – c'est le sens original de l'anecdote – il est également manipulable comme un caillou. Il n'a jamais de sens par lui-même, il fonctionne comme *articulation* d'une situation. *C'est sur ces articulations que les tensions significatives peuvent pivoter et se réorienter à chaque fois*. »[168]

Tous les résidus assemblés à la surface forment un « quasi chaos » rempli d'histoires singulières qui à la fois s'ignorent et se télescopent sans arrêt, et au sein duquel on peut partir d'un point initial dans une multitude de directions possibles, « système mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes »[169]. Les *news* couvrent la surface des premiers *Combines* comme elles envahissaient déjà les récits de Dos Pasos ou le grand poème épique de William Carlos Williams, *Paterson*, et y font entrer la « poésie des évènements ». Comme l'écrivit ce dernier : « The truth is that news offers the precise incentive to epic poetry, *the poetry of events…the epic poem would be our ''newspaper''*. »[170]

Le « fatras » qu'abstraitement nous appelons « monde », nuage physique de matériaux, d'actions et d'images, la peinture ne le fait plus entrer dans une forme, et ne lui donne plus l'unité d'un drame. Au système dramatique de résolution des tensions, elle substitue

---

[167] W. James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit*., p. 248.

[168] Isaac Joseph, *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens - Klincksieck, 1984, p. 35. A la fin des années soixante, Leo Steinberg avait prédit : « We shall have dissertations galore, including perusals of the fine print in the newspaper scraps that abound in Rauschenberg's pictures. » cité par Y-A. Bois dans « Eye to the Ground », *art.cit*.

[169] Selon la belle expression de Jean Ricardou, au sujet des récits de Claude Simon. Ce dernier découvrit dans la peinture de Rauschenberg « quelque chose d'analogue » à ce qu'il a essayé de faire pour son compte. « J'y ai senti quelque chose d'analogue à ce que j'avais essayé de faire ». Dans son intervention au colloque de Cerisy, Simon fit cette déclaration troublante: « Mon dernier livre [*Orion aveugle*] est né de la considération (…) des propriétés du grand tableau de Robert Rauschenberg intitulé *Charlene* qui se trouve au Stedelijk Museum d'Amsterdam. » « La fiction mot à mot », *art.cit*., p. 1195.

[170] Cité par Margaret Glynne Lloy *William Carlos Williams's Paterson: A Critical Reappraisal*, Londres, Associated University Presses, 1980, p. 245. Au sujet de *Paterson*, son grand poème épique, William Carlos Williams dira, dans une lettre à Henry Wells : « a failing experiment, toward assertion with broken means » ; la formule convient fort bien pour qualifier l'œuvre entière de Rauschenberg (voir Appendice).

l'irrésolution épique (voir Appendice, « Peinture épique », p. 117), et fait tenir ses éléments en les maintenant comme hétérogènes : comme dans le récit épique, la fiction n'est pas celle d'un référent, mais d'un *travail* ou d'une loi d'expansion ; au lieu de renvoyer à un état d'âme ou à un état de monde, la peinture s'attaque à une réalité non encore advenue, et son pouvoir d'intégration est toujours donné en train de se faire.

Des lignes mobiles de toutes sortes font tenir le matériau sans « stopper l'activité » : « *hinges strokes* », qui à la fois assurent la connexion des champs, et permettent aux formes de se réorienter sans cesse (Fig. 46) ; longues coulures auxquelles se suspendent des grappes de matériau ; suractivité linéaire des gribouillages qui s'emmêlent à leur intersection (Fig. 47) ; lignes d'écritures couvrant les pages de journaux ; suites linéaires formées par l'enchaînement des vignettes dans les planches de *comics* ; lignes dont se composent les tissus qui prolifèrent à la surface, etc.

Figure 47, *Collection*, détail du panneau central.

En même temps que la peinture se transforme en une activité de « combinaison » et devient inséparable de toute une production linéaire, l'espace ne se constitue plus par vision mais par cheminement (regarder a changé de sens, et devient une affaire de parcours). Autrement dit, les lignes ne font tenir la peinture que si elles sont conjuguées, converties en lignes de mouvement sous l'effet du regard devenu déambulation.

La ligne rouge transversale de *Collection* termine sa course au bord droit du panneau central (Fig. 48), au niveau d'une pièce de tissu de couleur jaune (le même qui couvre la surface au-dessous); on discerne au milieu une forme circulaire : il s'agit d'un *miroir*, couvert d'une fine étoffe translucide, que le regardeur est invité à soulever. Quand on lui demanda ce qu'était ce miroir et ce qu'il venait faire là, Rauschenberg répondit : « that's just it's breath »[171].

Figure 48, *Collection*, détail du panneau central.

[171] Entretien du 6 mai 1999 : « That was to bring in the traffic in the room and just to make a change. Just to recognize that you saw something ».

C'est le point réfléchissant par où l'œuvre, en capturant l'environnement et les changements alentour – en « faisant entrer dans la peinture les circulations dans l'espace alentour » – est rattachée au monde.

La peinture n'est plus le *reflet* du monde extérieur, et ses lignes ne renvoient plus à une portion de monde sur un mode *représentatif* ; mais elles ne renvoient pas davantage à elles-mêmes ou aux gestes qui les ont fait surgir, sur un mode *réflexif*.

Ce sont des lignes de mouvement ou de changement qui, *pour autant qu'on les suit activement*, raccordent la peinture au monde extérieur.

Déambuler

Les lignes nouvelles qui se propagent à l'intérieur de la peinture ne sont pas les linéaments d'une structure : ce sont des « liaisons ambulatoires » opérant de proche en proche, suivant les morceaux qu'elles enfilent, et qui doivent être parcourues activement. C'est le pragmatisme de la linéarité : le sens ou l'unité ne sont jamais donnés en dehors d'une expérience active, celle de la déambulation impliquée au niveau des lignes.

Ce qui fait de la ligne fixe une ligne de mouvement et de développement, et dissout ses liens avec la forme-objet, c'est la suppression des points fixes. Certes, les éléments ne changent pas de place dans la toile ; mais parce qu'il n'y a plus d'hiérarchie dans l'espace (plus de principe formel-structural, plus de drame humain, plus d'objet éminent) et plus de trajectoires déterminées à l'avance, les lignes doivent être tracées. Lorsqu'un ensemble de points fixes est disséminé à la surface, le mouvement transversal qui les relie ne joue aucun rôle constitutif : le motif qu'elles finissent par former existe déjà comme un objet virtuel (comme dans les jeux du type « join the dots »)[172], et la ligne elle-même est complètement déterminée. Lorsqu'à l'inverse le tout n'est pas donné à l'avance dans chaque partie, qu'il n'existe plus de destination prédéfinie et plus de trajectoire déterminée par un ensemble de points fixes, la ligne elle-même introduit dans la toile une dimension virtuelle (il y a dans la peinture des embranchements réels et de possibilités de jeu réelles)[173]. C'est un autre type de ligne, et une autre manière de voyager. (Comme l'a fait remarquer Ingold, lorsque la ligne qui « longe » et relie entre elle des portions d'espace déconnectées remplace les segments linéaires qui

[172] Tim Ingold, *ibid*, p. 99.
[173] William James, *Philosophie de l'expérience*, *op. cit.*, p 356.

soudent les éléments d'un motif ou relient les points d'un système de coordonnées, le trajet itinérant (« wayfaring ») se substitue au transport[174]).

Dégagées de la tâche de délimiter des formes d'objets ou de former un motif, les lignes agencent une réalité non encore advenue, et deviennent contemporaines de ce qu'elles saisissent ou de ce qui est saisi par elles ; la peinture entre dans une nouvel état d'inachèvement, et alors on peut dire : « ce sont les regardeurs qui font le tableau ».

Les lignes sont souvent faites d'une « juxtaposition toute externe », et simplement composées de morceaux mis bout à bout; mais ce qui les fait tenir ensemble, ce sont les transitions actives[175] (et les éléments juxtaposés sont bien souvent des mobiles – coureurs, danseurs, cavaliers, véhicules de toutes sortes – qui assurent le transport et fournissent au mouvement autant de relais successifs).

Lorsque les éléments ne sont pas soudés entre eux et que les parties déjà données ne décrètent pas absolument ce que les autres seront, « vous devez continuer à regarder *une image après l'autre* » dit Rauschenberg, les transitions senties entre elles assurant toutes seules la cohésion de l'ensemble. L'unité qu'on trouve dans la peinture vient de ce que l'ordre n'est pas seulement du type « l'un et l'autre », mais un ordre « l'un après l'autre », et ce qui transforme une pure suite incompréhensible en un ordre appréciable, ce sont des parcours, c'est la conjugaison des lignes par le mouvement du regard. Le spectateur ajoute sa contribution propre, mais au moment où il le fait, il ne fait que suivre les lignes qui préexistent virtuellement. Quelque chose « préexiste virtuellement, dit James, lorsque toutes les conditions de sa réalisation, sauf une, sont déjà là ». Dans le cas présent, la condition est l'acte – indissolublement physique et mental – qui consiste à parcourir la ligne, ou transformer la ligne en un parcours. « Quelque chose est déjà-là, mais en un sens vous le créez, en un autre sens vous le découvrez. » Quoiqu'il en soit le tableau est faussé quand il est tout fait, c'est à dire quand il est fait avant l'action.[176]

Le tracé des lignes, lorsqu'il ne se fait plus en vue d'une forme mais en fonction de mouvements exploratoires, est un processus historique, et implique la réalité du temps. Aussi longtemps que les trajectoires sont déterminées par des logiques, (formelles-structurales ou signifiantes), l'expérience de l'œuvre est instantanée (en droit sinon en fait); le passé et le

---

[174] Tim Ingold, *ibid.*, p. 97 *sq*.

[175] « Une philosophie de l'expérience pure qui est une philosophie en mosaïque. Dans les mosaïques réelles, les fragments sont maintenus par de la colle ; on peut considérer que les substances, les *ego* transcendantaux ou les absolus des autres philosophes en tiennent lieu. Dans l'empirisme radical, pas de colle ; c'est comme si les fragments se raccordaient par leurs bords, les transitions entre eux dont on fait l'expérience en constituant le ciment. » William James, *Essais d'empirisme radical*, op.cit. p. 83.

[176] W. James, *ibid*.

futur de l'exploration ne jouent aucun rôle, puisqu'à chaque instant tout est donné.[177] Si au contraire l'œuvre contient des possibilités de jeu réelles, la description doit suivre les bifurcations ; on ne peut plus se contenter de décrire des états, et l'on est forcés de prendre en compte des *activités* et des *évolutions* qui engendrent de la nouveauté réelle.

Rebus

Figure 49, *Rebus*, 1955. Huile, peinture polymère, crayon, stylo, pastel, tissu, papier et reproductions et dessin de Cy Twombly sur tissu monté ensuite sur toile. Trois panneaux, 243.8 x 333.1 x 4.4 cm. Museum of Modern Art, New York.

Le fonctionnement de *Rebus* (Fig. 49) repose entièrement sur des exigences de ce type. Au bord extérieur gauche, l'inscription tronquée « *THAT* REPRE » initie une séquence et un projet, celui d'une lecture ou d'un déchiffrage selon un ordre classique de gauche à droite.

[177] La conception de l'œuvre moderniste, dont on trouve une formulation exemplaire chez un auteur comme Michael Fried, dépend entièrement de cette condition : « Tout se passe comme si *notre expérience des œuvres modernistes n'avait aucune durée, non pas parce qu'elles s'offrent à une saisie immédiate, mais parce qu'à chaque instant l'œuvre est pleinement manifeste*. (…) C'est cette *présenteté* continue et entière, qui relève pour ainsi dire d'une auto-création perpétuelle, que nous appréhendons comme une espèce d'*instantanéité* : si seulement nous pouvions être infiniment clairvoyants, un seul instant, infiniment bref, suffirait à nous permettre de tout voir, d'appréhender l'œuvre dans toute sa présence et sa plénitude, d'en être à jamais convaincus. » Michael Fried, « Art et objectité », in *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007. (*Art and Objecthood,* Chicaco, University of Chicago Press, 1967), p. 139.

Mais l'inscription liminaire contient un piège : ce qu'elle suggère sur un plan signifiant, c'est la possibilité de se déplacer sur le plan qui est celui de la REPREsentation, ce que l'œuvre dénie par son fonctionnement. C'est le titre – lui même « chose solide » et déjà objet dans l'œuvre[178] – qui fournit la clé : « *Rebus* », signifie « par les choses », à travers elles, ou désigne les choses à l'ablatif, c'est à dire en déplacement ou traversées par un mouvement. C'est parce que la peinture manipule les images et les mots comme des *choses* qu'elle a un pouvoir mobilisateur, et que son fonctionnement se ramène à une production du mouvement.

L'interruption du mot (« REPRE… ») met en évidence un *élan* ou une tension interne au langage, et fait apparaître la ligne d'écriture elle-même comme ligne de mouvement (un vif coup de brosse prolonge la barre horizontale du « E » et donne forme au mouvement de la chose lancée). Sur la même affiche, une photographie de Karen Morley, dont on apprend par l'intitulé situé au-dessous qu'elle s'est *lancée* dans une *course* électorale pour le poste de « Lieutenant Governor » ; la seconde image, s'enchaînant avec elle, est une photographie de deux coureurs. Ce qui lie entre eux ces deux éléments disparates, c'est un *verbe* : *running*. Karen Morley « *is running for an office* ». L'espace n'est pas peuplé de choses substantives et doit être appréhendé à l'infinitif : « *Run* » énonce l'activité impliquée au niveau de la ligne, la production du processus ; la ligne transversale le long de laquelle les éléments se pressent est une ligne de changement ou de mouvement. Il faut toujours regarder ailleurs et changer de position : « My paintings are invitations to look somewhere else », dit Rauschenberg au sujet de *Rebus*, en balayant la surface de sa main (Fig. 50).

Figure 50, « Robert Rauschenberg talks about his practice »

Au centre un autre agrégat thématique relaie le mouvement transversal : sur une planche de « Pogo » (un *comic trip* quotidien crée par Walt Kelly, dont tous les épisodes se déroulent dans les marais d'Okefenokee en Géorgie) mettant en scène les enfants insectes d'Albert l'alligator, une photographie d'un moustique; l'émergence ou l'éclosion est relayée au-dessus par le mouvement anadyomène de la Vénus de Botticelli naissant des eaux ; le souffle de Zéphyr gonfle le voile rouge tendu à la déesse par l'une des Heures… et une large bande de

[178] « Le titre est comme un autre objet dans l'œuvre. C'est une pensée délibérément solide et complexe qui oblige à tourner autour des pièces car à cause d'eux on a l'impression de n'être jamais à la bonne place » Rauschenberg, propos recueillis par Catherine Millet et Myriam Salomon, entretien publié dans *Art Press*, n° 65, décembre, 1982.

tissu rouge hors de l'image à droite, qui donne forme au souffle et indique sa direction (à la façon d'un manche à air), tandis que le moustique, pulvérisé par la logique du transport latéral, diversifie les « formes du vol » et file jusqu'au bord droit du tableau .

Figure 51, *Rebus*, détail des deux premiers panneaux.

Une seconde photographie d'un moustique, portant l'intitulé « The Forms of Flight » (Fig. 51), coupée et répartie sur les deux derniers panneaux, accomplit le passage de l'un à l'autre ; plus loin, et comme sous l'effet d'un grossissement (qui projette le regard contre la surface), un moustique reparait dont les yeux énormes envahissent l'image. La paire d'yeux – échangeur où l'information circule en changeant de forme et de nature – appelle ou fait surgir l'image d'une poitrine découverte, et reparaît dans le motif du tissu Paisley au bord extérieur de la toile.

La ligne en filant multiplie les embranchements et les aiguillages, distribue les points de passage qui, en faisant se transformer l'information, assurent la circulation entre les champs successifs ; les systèmes partiels s'établissant par endroit se défont et se reforment sans cesse, pulvérisés par l'ordre qui est celui du processus en cours.

La couleur elle-même est soumise à l'ordre « l'un après l'autre » de la succession linéaire, et n'entre dans la toile que sous la forme d'un échantillon (formé d'un alignement de petits blocs colorés).

Les logiques réglant la construction de *Rebus* ont beaucoup d'affinité avec celles à l'œuvre dans *Collection*, réalisée un an plus tôt. Le schéma triptyque est conservé et une fois encore Rauschenberg dissocie au départ les deux matériaux élémentaires que sont la toile et la couleur : chacun des panneaux est couvert d'une *toile de protection* (« *drop cloth* »), préservant la toile vierge de toute éclaboussure, tandis que les trois couleurs primaires sont remplacées par un nuancier contenant la variété complète du champ colorimétrique (la couleur entre à nouveau dans la toile sous la forme d'une marchandise).

La succession des blocs colorées lie au départ la toile à « l'inventaire » de *Tu m*' (Fig. 52) , dernier tableau de Duchamp « fabriqué de main de peintre » (que Rauschenberg

découvrit lors de l'exposition *Dada, 1916-1923*, au printemps 1953, et dont la construction est fortement apparentée à celle d'un *rébus*)[179].

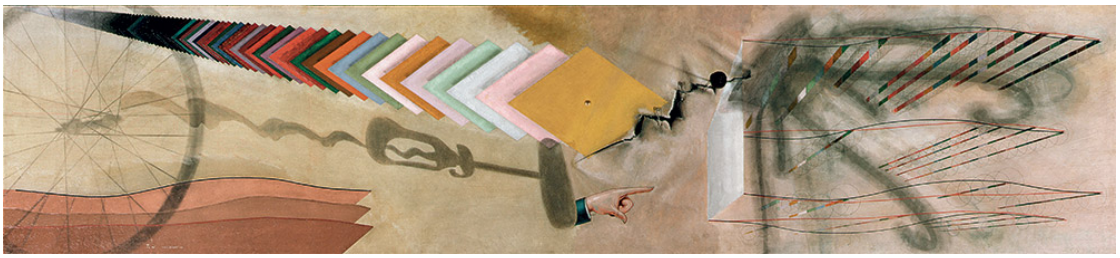

Figure 52, Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918. 69, 8 x 303 cm. Yale University Art Gallery, New Heaven.

La ligne colorée fournit l'*étalonnage* des évènements hasardeux se produisant à la surface, et la *règle* le long de laquelle se répartissent ses éléments (allusion possible au « hasard en conserve » des *Trois stoppages étalon*, readymade de 1913-1914, reproduit deux fois à la surface de *Tu'm*). Une pièce de tissu jaune, à la jointure des deux premiers panneaux, complétée d'une tache de peinture, surmonte le segment jaune de l'échantillon ; la planche de Pogo, où domine le vert du marécage, se trouve au-dessus du vert, tandis que le voile rouge de Vénus, la pièce rectangulaire de tissu située au-dessous, et la tache dégoulinante de peinture rouge, ont lieu au niveau de la section rouge correspondante.

Lire entre les lignes

Au sujet de Matisse, Rauschenberg fit un jour l'observation suivante :

> « Lorsqu'il interrompt une ligne, disons, au niveau de l'oreille, et la reprend au niveau du cou, il éprouve véritablement la capacité de l'esprit du regardeur à remplir les vides (*read between the lines*). »[180]

« Lire entre les lignes » prend un tout nouveau sens et signifie « remplir les vides », non pas en recourant à un tiers terme qui remédie au défaut de la relation, mais à l'aide de la ligne continue du « et » entre les choses. Les « vides » entre les portions discontinues de la ligne sont encore des espaces, et désignent des continuités concrètes à parcourir[181].

---

[179] Voir T. de Duve, *Résonnances du readymade*, op.cit., p. 41. Il est possible que l'inscription tronquée « THAT REPRE», au « point d'entrée » de la toile, doive être mise en rapport avec le titre de l'œuvre de Duchamp, *Tu m'*.

[180] B. Rose, *An Interview With Robert Rauschenberg*, *op.cit.*, p. 72-73.

[181] « Je me souviens bien du soulagement soudain que j'éprouvai, écrit James, quand je m'aperçus un jour que les relations d'espace, à tout le moins, étaient homogènes aux termes qu'elles reliaient. Les termes étaient des espaces, et les relations étaient d'autres espaces intermédiaires. Pour les disciples de Green, les relations d'espace étaient saltatoires, pour moi, elles devinrent dès lors ambulatoires». William James, *L'idée de la vérité*, Paris, Alcan, 1913, p 121. Comme le souligne Stéphane Galétic, « la théorie ambulatoire de la connaissance de

C'est une opération indissolublement physique et mentale, et l'image est essentiellement *mentale* là même où le corps est le plus clairement *mobilisé* : si c'est « l'esprit du regardeur » qui est sollicité à produire l'élément intermédiaire, cette « capacité » vient de ce que les relations ne sont pas des éléments ajoutés du dehors par la pensée, et sont des parties réelles de l'expérience sensible. Les relations de distance, de direction, sont de l'espace, comme les points d'où elles partent, vers lesquels elles se dirigent ou entre lesquels elles s'étendent :

> « Quand nous parlons de la relation de direction de deux points l'un envers l'autre, nous désignons simplement la *sensation de la ligne* qui joint ces deux points ensemble. La ligne est la relation ; sentez là et vous sentirez la relation ; voyez là et vous verrez la relation. »[182]

Regarder ou interpréter impose d'ajouter quelque chose, mais il ne s'agit pas de remplacer le *milieu* de la relation par une *médiation* ; il ne s'agit plus d'identifier ce qui est signifié véritablement au-dessous ou au-delà de ce qui se voit réellement, mais de *prolonger des lignes*. Si l'union incomplète ou interrompue par places apparaît d'abord comme « une pensée non aboutie », c'est que penser, et regarder aussi bien, signifie « mettre bout à bout » (et un processus au sein duquel l'aboutissement est toujours un terme provisoire).

L'acte consistant à « prolonger les lignes » loin de réduire l'interprétation à une géométrie primaire, mobilise à tout moment « toute l'information dont nous disposons », « tout un monde d'associations », dit Rauschenberg, qui fait le contexte de l'objet dans le monde mental[183] ; il faut avoir à l'esprit, pour le choix qu'on va faire du terme prochain, la figure initiale et toutes ses propriétés associées, et ne jamais les perdre de vue, sans quoi il n'y plus de tableau, mais une multiplicité toute brute :

> « If you don't, I think you start working more like an eccentric, or primitive »[184]

Autrement dit, si tout se joue au niveau des lignes, les opérations ne sont pas purement linéaires, et la peinture, là où elle éprouve la capacité du regardeur à « remplir les vides », dépend de son aptitude à multiplier les « angles de conception », choisir les attributs

---

James, trouve son origine dans les réflexions qu'il consacre dès le début des années 1880 à la question de l'espace. Elle conserve, jusque dans sa formulation ''définitive'' une référence à l'espace : « Les relations intermédiaires sont donc, pour une relation concrète de connaissance, des fondements aussi indispensables que l'espace intermédiaire pour une relation de distance ». S. Galétic, *Théorie et pratique chez William James*, 2008, Bulletin d'analyse phénoménologique (en ligne), Volume 4, numéro 3 : *Théories et pratiques*.

[182] William James, *Principles of Psychology*, II, 791/ 149-150, cité dans Stéphane Madelrieux, *William James : l'attitude empiriste*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 (nous soulignons).

[183] Rauschenberg, entretien avec David Sylvester, BBC, juin 1964.

[184] Rauschenberg, *ibid*.

« prédestinés à engendrer une conclusion à laquelle les autres ne nous mèneraient point »[185].

En même temps que la peinture élimine les points fixes, elle impose à l'esprit du regardeur la « négation de tous les modes fixes » (qui fait l'essence du mental selon James)[186]. De même que la ligne tissée sur une tapisserie n'équivaut pas aux lignes des fils qui la constituent, et reste introuvable tant qu'on n'observe pas le système des fils de trame et des fils de chaîne, les lignes d'ordre qui ligotent le matériau sont invisibles si l'on reste dans le plan des associations ordinaires ; il faut suivre les termes dans leur circulation entre des niveaux hétérogènes.

Small Rebus

Small Rebus (1956, fig. 53) réalisé un an plus tard, repose sur un dispositif semblable. Le « bric-à-brac » des images assemblées à la surface, selon Rosalind Krauss, conteste toute possibilité de grammaire et ruine toute syntaxe possible : aucune « logique formelle, considérant les images comme les éléments d'un ensemble plastique », ni aucun « lien narratif » ne peut soutenir la « crédibilité » de leur juxtaposition.[187] Mais voilà la solution, dit-elle: ce qu'il faut reconnaître, c'est leur « homogénéité en tant que choses », qui prime leur « hétérogénéité en tant que signes » ; seule la « matérialisation des images, qui donne un même poids à chacune d'entre elles»[188], fournit le principe de leur commensurabilité, et seul le plan matériel de la surface (« *flatbed plane* ») fournit l'emplacement où elles peuvent se juxtaposer.

Mais en maintenant ainsi la dualité du signe et de la chose – que le rébus récuse en principe – et le dualisme de la matière et de la forme dont elle dépend (en opposant les « logiques formelles » ou « plastiques » à l'action physique de la matière), on manque l'œuvre dans ses fonctionnements concrets, et on barre l'accès au domaine autonome du matériau (qui n'a besoin d'aucune « logique formelle » ou d'aucun principe plastique pour garantir son unité et sa cohésion).

---

[185] W. James, « L'intelligence de l'homme et de la bête » (1878), *in* W. James, *Œuvres choisies III*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 27.

[186] « Le raisonnement » (1890), in *ibid.*, pp. 61, 96.

[187] Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », *art.cit* , p. 301.

[188] *Ibid*.

Figure 53, *Small Rebus*, 1956. Huile, mine de plomb, échantillons de peinture, papier, coupures de journal, coupures de magazine, photographie noir et blanc, fragments de carte des Etats-Unis, tissu et timbres à trois cents sur toile, 88, 90 x 116, 84 x 4,44 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Collection Panza.

Figure 54, *Small Rebus*, détail.

A gauche (Fig. 54), une reproduction de *L'enlèvement d'Europe* par Titien, induit le mouvement d'une traversée latérale. L'histoire, tirée d'Ovide (*Métamorphoses*, II, v. 846 sq.), qui donne au tableau de Titien son *thème* ou son sujet lui prescrit ici sa *fonction* (vectrice ou véhiculaire).[189] Le taureau « d'une blancheur éclatante » éloigne la princesse du bord (non plus les rives d'Agenor mais le bord matériel de la toile, la production de l'effet se trouvant renforcée par le recadrage de l'image) et « emporte sa proie sur le vaste océan » – ou sur l'étendue matérielle de la toile (mais c'est à nous, regardeurs, qu'il adresse son regard, et nous enjoint d'accomplir le mouvement impliqué littéralement au niveau des lignes, qui nous transforme en arpenteurs et fait de la toile un champ à parcourir au lieu d'une image à contempler). Un taureau

[189] Un jour que la princesse Europe (fille d'Agénor, roi de Tyr) se trouvait sur les rives de sa terre natale, Zeus ayant pris la forme d'un taureau d'une éclatante blancheur vint se mêler au troupeau d'Agenor. D'abord effrayée, Europe approche bientôt l'animal et, *« ignorant que c'est un dieu, que c'est un amant qu'elle flatte, (…) ose enfin se placer sur son dos. Alors le dieu s'éloignant doucement de la terre, et se rapprochant des bords de la mer, bat d'un pied lent et trompeur la première onde du rivage; et bientôt, fendant les flots azurés, il emporte sa proie sur le vaste océan »* (v. 868-873).

(noir celui-là) resurgit dans une photographie à la « mesure » suivante, au-dessus de la ligne d'échantillons colorés, qui culbute un toréador dont la course aérienne est tracée par une épaisse ligne jaune, et qui reparaît plus loin sous la forme d'une tache rouge (au-dessus d'échantillons rouges et jaunes, l'événement se trouvant mesuré à l'échelle colorimétrique).

Tout un système de lignes soutient le glissement latéral des éléments : cinq droites tracées sur un rectangle blanc forment une *portée*, et se conjuguent avec les rayures horizontales imprimées sur un tissu situé plus loin ; une ligne bleue parcourt tout le champ dans sa partie supérieure, tandis qu'une ligne blanche traverse sur toute sa longueur la ligne d'échantillons colorés (unifiant le champ colorimétrique)[190].

Au centre, deux cartes enchâssées l'une dans l'autre (le centre nord des Etats-Unis et l'Europe de l'Est) contractent l'espace; une planche de timbres à trois cents, ratifie et enregistre à la fois la migration des éléments (le timbre est l'objet mobile par excellence, et sert à franchir l'espace et passer les frontières).

Thomas Crow a fait remarquer l'insistance du thème de la pesanteur dans *Small Rebus* : « Le poids du vigoureux athlète agrippé à la portion supérieure de la corde met en jeu la loi de la pesanteur », dit-il, et « la force élémentaire qui finira par le ramener au sol est annoncée dans la photographie du coureur qui suit la courbe d'une trajectoire descendante, chute lente effectuée depuis le point de mire du grimpeur »[191]. Il faut ajouter que si les images sont en rapport avec la pesanteur au niveau de leur thème ou de leur contenu, c'est avant tout parce qu'elle sont des *choses* ; si leur contenu est unifié par le thème de la gravité, c'est parce qu'*elles sont unies par la gravitation en tant que choses matérielles* ; et ce qui se trouve mobilisé des images à l'intérieur de la toile – qui de champ iconique se transforme en un champ gravitationnel – c'est moins leur *poids de sens* que leur *gravité spécifique*[192] *;* Les images ont un poids, et sont posées, empilées les unes sur les autres comme autant de blocs, et ne se superposent nulle part comme des choses sans épaisseur (ce qu'elles pouvaient faire encore dans *Rebus*). L'unique cas de superposition dans la toile, situé à son bord ou à son seuil, consolide l'hypothèse (Fig. 54) : la reproduction de *L'enlèvement d'Europe* repose sur un agrès de gymnastique apparaissant sur une photographie située au-dessous (elle-même appuyée sur un pli dans la toile de protection qui couvre la toile). Pas plus qu'on ne pouvait réduire les éléments à leur seul aspect matériel, on ne peut les ramener à leur seul contenu

[190] Une tête de cheval, au bord extérieur droit, termine la ligne : « stoppage étalon » ?
[191] Thomas Crow, « Rise and Fall. Réflexions sur le motif : l'élévation et la chute dans les Combines de Robert Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg* : *Combines*, *op.cit*, p. 231-233.
[192] *Introduction à la philosophie*, *op.cit.,* p. 113 ; *Le pragmatisme, op.cit.*, p. 177.

iconique, et rattacher les manifestations du poids au thème général de l' « élévation et de la chute » (« Rise and Fall »[193]).

Si de l'une à l'autre des deux toiles l'essentiel du dispositif semble conservé, quelque chose a changé qui distingue profondément *Small Rebus* de sa toile jumelle : à la production linéaire s'ajoute le mouvement circulaire, et à la continuation indéfinie de la ligne les répétitions du cercle. L'unité du mouvement se défait : un athlète s'est affranchi de la ligne, et se trouve pris dans la boucle d'une course circulaire (l'irruption de la dynamique nouvelle étant soulignée par le tracé d'un cercle où il se trouve enfermé), tandis qu'un autre en a chuté, qui s'efforce de s'y hisser à nouveau le long d'une corde.

Mais le cercle était introduit au départ en même temps que la ligne, et les cycles de la répétition en même temps que le transport linéaire : au seuil de l'image, au-dessus de *L'enlèvement*, le dessin d'un cadran d'horloge dépourvu d'aiguilles : le temps n'y est pas (ou n'est figuré que par une boucle), et tous les éléments dans la toile sont immobilisés au milieu de leur course ou de leur chute, aussi pétrifiés que le chien tiré des ruines de Pompéi, au coin inférieur droit (*enroulé* sur lui même et se mordant presque la queue, voir fig. 55).

Figure 55, *Small Rebus*, détail.

« Les images, écrit Rosalind Krauss, sont suspendues comme dans un bain – ce qui nous amène à ce que Duchamp nommait un ''retard en verre'' »[194]. Tout est en suspens, et la peinture est marquée d'un *retard* définitif, pris sur le présent du mouvement en train de se faire. Tous les objets sont « readymade », déjà *tout faits*, et le mouvement n'entre dans l'image que sous la forme d'une coupe immobile fournie par la photographie. Krauss notait au commencement de son essai : « C'est dans des œuvres comme *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins*, ou *A regarder (de l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure*, ou encore *La mariée mise à nue par ses célibataires*, même (un « retard en verre » selon la définition de Duchamp) que l'on trouvera ce qui semble le plus apparenté à la qualité visuelle de l'art de Rauschenberg. Dans de telles œuvres, l'image peinte est suspendue, prise en sandwich, entre deux vitres transparentes (…) Un tel dispositif a pour

[193] T. Crow, *ibid*.
[194] *Ibid*.

effet de matérialiser l'image, nous faisant lire une représentation comme s'il s'agissait d'un objet corporel»[195].

La tache située au centre de *Small Rebus* (Fig. 57) n'a pas retenu son attention (elle ne figure pas dans l'inventaire qu'elle dresse du « bric-à-brac » des images *Small Rebus*). Si l'alignement des blocs colorés lie les deux *Rebus* à la dernière peinture de Duchamp (*Tu m'*, cf. *supra*, p.72), il se peut que la tache noire – qui n'a pas les contours accidentels d'un barbouillage, et se trouve couverte au milieu d'un blanc laiteux – nous renvoie au registre supérieur du *Grand Verre* (au niveau de la « Voie lactée chair », fig. 56), les lignes de « matière grise » dessinant à gauche le motif hasardeux des brisures du verre (à droite, au même niveau, se trouve le diagramme d'un cerveau en fonctionnement)[196].

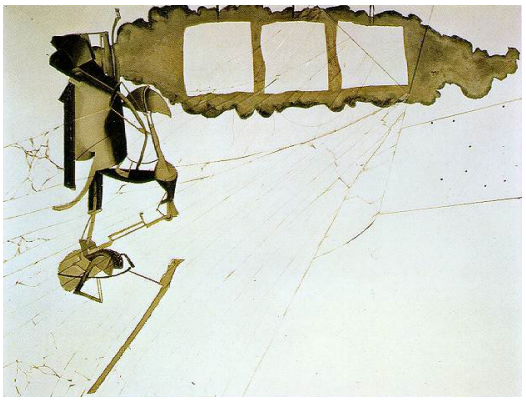

Figure 56, Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923. Huile, feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis entre deux plaques de verre, 277.5 cm × 175.9 cm. Museum of Art, Philadelphie. (Détail, registre supérieur).

Figure 57, *Small Rebus*, détail.

A la fin de sa vie, Rauschenberg dira au sujet de *Small Rebus* :

> « Horses, pole-vaulters ... That's sort of what my work is about … the activity and the moment that the runner is running or the pole-vaulter is vaulting (…) *it's my way of competing with the performance arts* because *I think all of my life I've been envious of the uniqueness that a performer has*. Because one has to cherish the fact that it is unique and it's only happening *now*. So, "*now*" is my competition. »[197]

---

[195] *Ibid*.

[196] Rauschenberg, qui eût connaissance de l'œuvre par l'intermédiaire de Cage dès 1951-52, vit le *Grand Verre* pour la première fois en compagnie de Johns en 1954, lors de l'exposition de la collection de Walter et Louise Arsenberg au Museum of Modern Art de Philadelphie. Calvin Tomkins, *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, p. 129-130.

[197] Entretien inédit avec Paul Schimmel, janvier 2005 ; document produit par le MOCA à l'occasion de l'exposition des Combines (21 mai- 4 septembre 2006). Nous soulignons.

Les outils de mesure inopérants qui font leur apparition à la surface (cadran sans aiguilles, portée musicale vide) sont peut-être avant tout les témoins d'une absence, celle de la durée réelle à l'intérieur de la toile : écouter n'a lieu que dans le temps, ici tout est contracté dans un instant unique, et il n'y a pas de mouvement réel qui puisse faire tourner les aiguilles. Même à la regarder « de près, pendant presque une heure », aucun mouvement réel ne vient relancer la peinture ; si « maintenant » (« now ») définit pour le peintre l'instant où sont investis tous les efforts, il désigne en même temps pour la peinture une fatalité extérieure :

> « Voyez, vous, expliqua Rauschenberg à Richard Kostelanetz, il y a très peu de différence entre l'action de la peinture et celle des gens, si ce n'est que la peinture constitue une nuisance parce qu'elle ne cesse de sécher et de se figer (*paint is a nuisance because it keeps drying and setting*). »[198]

Plus tard, des horloges en fonctionnement seront introduites dans la peinture : avec *Reservoir* (1961, fig. 58) puis avec la série des *Time Paintings* (1961), la durée réelle impliquée dans le processus est intégrée comme partie active de l'œuvre. Mais c'est presque une autre histoire, et d'ici-là, la peinture est *en retard*.

Dans *Reservoir,* deux horloges encastrées dans la toile et fixées au châssis incluent dans l'œuvre le temps de son exécution, contiennent ou retiennent l'œuvre en procès à l'intérieur de l'œuvre faite « à la façon dont un réservoir contient un matériau tel que l'eau »[199]. La première fut réglée à l'heure où Rauschenberg entama le travail, la seconde à l'heure à laquelle la peinture fut achevée ; les deux furent alors mises en marche, et tournent toutes les fois que l'œuvre est montrée (enregistrant du même coup le temps passé par le regardeur devant la peinture).

Figure 58, *Reservoir*, 1961. Huile, tissu, crayon, bois et métal sur toile, avec deux pendules électriques, roue avec bande de roulement en caoutchouc, et jante à rayons, 217,17 x 158,75 x 37,47 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

[198] Rauschenberg *in* Kostelanetz (1968) ; cité par Joseph, *ibid*., p. 299 (traduction modifiée)
[199] R. S. Mattison, *ibid*., p. 82.

Figure 59, *First Time Painting*, 1961. Huile, papier, tissu, toile à voile, calotte d'évacuation de fumée en plastique, réveil, tôle, ruban adhésif, ressorts métalliques, fil de fer et ficelle sur toile, 194,95 x 130,18 x 22, 54 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

F

First Time Painting (1961, fig. 59) fut réalisée sur scène, lors de la performance intitulée « Hommage à David Tudor », qui eut lieu le 20 juin 1961 au théâtre de l'ambassade des Etats-Unis à Paris[200]. Installée sur la scène, la toile est dissimulée aux yeux des spectateurs, qui ne peuvent en voir que l'envers. Mais un micro fixé sur la toile fait entendre les sons produits par la construction du tableau, qui se mêlent à tous ceux produits par l'agitation alentour[201]. (« Ecouter à lieu dans le temps », dit Rauschenberg qui, en soustrayant la peinture au regard, l'immerge dans la durée.) Un réveil fixé au tableau fait retentir sa sonnerie au bout d'un temps. Rauschenberg se lève alors, cesse de peindre, emballe la peinture dans un papier et l'emporte hors de la scène. (La peinture fut montrée au public quelques jours plus tard à la galerie Daniel Cordier).

Thread / tread : au fil de la marche

Avec *Sans titre* (1955, fig. 60), la toile semble fournir à nouveau un support homogène : la surface est débarrassée du fouillis d'objets qui l'encombrait, « l'horizontalité du plan ''flatbed'' du tableau s'y affirme avec une netteté nouvelle (…) et les matériaux collés semblent simplement exister sur un plan solidifié »[202]. Le tableau paraît reformer un champ continu, une « prairie » où des éléments rares se répartissent en un ordre contingent. La surface est délivrée des mouvements qui l'agitaient, et nous sommes en même temps dégagés de la nécessité où l'on se trouvait de suivre et de toujours « regarder ailleurs ». Mais les conditions de l'observation rapprochée révèlent bien vite une réalité autre : ici encore la toile est « patchwork » ou « palimpseste », et si ces surfaces se trouvent explicitement associées à la prairie, c'est en raison de sa condition double : champ paisible et unifié, elle est toujours travaillée par le multiple, et ses espaces ouverts, au lieu d'offrir au regard une image à

[200] David Tudor joua au piano *Variations II*, de John Cage, tandis qu'une sculpture motorisée de Tinguely tournait autour de la scène en faisant tomber un à un ses morceaux (« self-stripping sculpture ») ; Niki de Saint Phalle exécuta de son côté l'un de ses tirs, tandis que Jasper Johns, qui refusa d'apparaître sur scène, présenta une cible faite de fleurs, et une peinture-cible.

[201] Rauschenberg se servit notamment de ressorts métalliques, simplement parce qu'il aimait le son qu'ils rendaient : « I found some springs around the corner (…) they made an interesting noise, so I decided to amplify that » (cité par Kostelanetz, *ibid*.)

[202] Joseph, *ibid*., p. 183.

contempler, sont inséparables d'une « performance », et sont avant tout des étendues à parcourir.

Suivant la conception pluraliste, l'univers est sans hiérarchie, tout y est sur un même plan et l'on n'y trouve que des cohésions latérales, pas d'unification verticale. S'il existe un analogue naturel ou un modèle d'espace suivant lequel cette conception *s'étend*, c'est sans doute l'espace de la prairie, et c'est le poète Walt Whitman qui le premier la célébra sous cette forme[203]. Son horizontalité littérale est l'image même de la destitution des hiérarchies, l'espace pluraliste ou démocratique par excellence : les êtres s'y trouvent tous « sur un même rang » ; l'opposition même du haut et du bas s'y défait, et la prairie organise les noces horizontales du ciel et de la terre, suivant la grande conception de Whitman (que James appelait « notre poète ontologique national »[204]). Mais ce plan d'immanence est inséparable d'un « mouvement de portée épique » ; il « convoque l'action et le mouvement plutôt que le

Figure 60, *Sans titre*, env.1955. Huile, peinture pour bâtiments, papier, tissus et reproductions imprimées avec chaussette et parachute sur toile, 172,72 x 139,70 cm. Collection Stefan T. Edlis, Chicago.

[203] « Prairies were for Whitman the landscape of democracy, flat and rolling, *the very earthform of nondiscrimination*. » Ed Folsom, « Walt Whitman's Prairie Paradise » *in* Robert F. Sayre (ed.), *Recovering the Prairie,* Madison, University of Wisconsin Press, 1999, p. 47-60. Les deux combines *State* (Fig. 61) et *Lincoln* (Fig. 62), tous deux datés de 1958, doivent probablement être mis en rapport avec tout un groupe de poèmes des *Feuilles d'herbe*, de Walt Whitman. Lincoln était aux yeux du poète « the prairie president », celui dont le caractère était profondément marqué par un certain « out-door or prairie stamp » (cité par Ed Folsom, *ibid.*); le tableau éponyme de Rauschenberg doit selon nous être rapproché du poème intitulé « *La dernière fois que les lilas fleurirent* (Commémoration du président Lincoln) » (composé en 1865, peu de temps après l'assassinat du président martyr). Quant à *State*, nous croyons qu'il doit être déchiffré à partir des grandes odes aux Prairies d'Amérique. En 1958, Rauschenberg entame l'illustration de la *Divine Comédie* de Dante (un projet auquel il consacrera une bonne part des deux années suivantes), et cherche à construire de nouveaux rapports entre peinture et poésie épique. Il est possible qu'il ait trouvé dans Whitman une autre ressource pour l'invention d'une nouvelle peinture épique (voir, Appendice, « Peinture épique, p. 117). *Sans titre* (env.1955, fig. 60) et *Wanderlust* (1957, fig. 68), doivent sans doute être inclus au registre des toiles « whitmaniennes ». L'un des objectifs de ce chapitre est de produire quelques éléments de preuve de la validité de ce rapprochement. On a dit souvent que Rauschenberg est à la peinture ce que Whitman est à la poésie ; il reste à montrer l'existence de liens concrets entre les deux œuvres.

[204] Cité par Wahl, *ibid.*

repos contemplatif »[205], et au lieu d'enraciner la pensée dans un sol ou de la laisser s'élever vers le ciel d'une transcendance, la met à tout moment au défi d'une traversée horizontale[206].

Figure 61, *State*, 1958. Huile, coupures de journal et tissu sur toile, 61,28 x 51,12 cm. Ginny Williams Foundation.

Figure 62, *Lincoln*, 1958. Huile, crayon, papier, reproductions imprimées, tissu et métal sur toile, 43,18 x 53,02 cm. The Art Institute of Chicago.

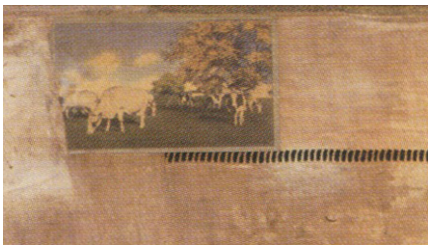

Figure 63, *Sans titre*, détail.

Au bord supérieur de la toile (Fig. 63), une carte postale montre une prairie où paissent des vaches. Au coin gauche un soleil indolent fait couler ses rayons sur la toile, qui prend ici et là des tons verdâtres, tandis que des taches blanches cotonneuses s'effilochent à la surface, qui font écho aux nuages du ciel paisible de la carte postale. Leur association avec le parachute miniature collé à la surface définit pour le regard une position de surplomb, une élévation qui met à distance et transforme en une image à contempler la surface qui jusqu'alors était avant tout une étendue à arpenter. Nous voilà délivrés du monde des choses qui nous ensorcelait, et en même temps de l'exigence pratique de l'arpenter en tous sens. « Peace, at last ! »[207] Nous nous trouvons, enfin, en posture de « théorie » par rapport à lui.

Mais une série de faits déterminés défont le vague de l'impression, brisent l'assurance de la vision à distance et ramènent le regard au niveau du détail irrégulier de la surface.

---

[205] D. Zerbib, *ibid*.

[206] « The prairies were about earth and sky, écrit Ed Folsom, that's all they were about – and the grasses were the living things that most fully penetrated both: they were ruggedly rooted in the soil and slenderly waving in the air. » *ibid*.

[207] Yve-Alain Bois, *ibid*.

La toile du parachute miniature n'est ni « au-dessus » ni « sur » la toile : elle est *dans* le plan, intégrée à la surface, qu'elle construit au même titre que la toile à laquelle est raccordée par ses bords, et dont elle souligne l'horizontalité et la solidité, comme l'a noté Branden Joseph. La toile est une surface solide, un *sol* sur lequel on peut marcher, ce que montre la chaussette collée sur un carré de tissu vert, qui en forme le contrepoint visuel (la toile est une prairie (« lawn ») : voir fig. 66 et 67).

Une fois le regard ramené au sol – en deçà des seuils où cesse de valoir l'exigence pratique de suivre les continuités – nous n'avons pas d'autre choix que de « brouter la toile » selon l'expression de Klee… ce que très prosaïquement nous enjoignait à faire la carte postale située au bord supérieur. Si, fixant d'abord le regard dans la petite image de la prairie, nous suivons la ligne qui court à droite jusqu'au bord extérieur, nous découvrons dans la toile un premier point de clocherie : c'est une ligne de couture, et l'on s'aperçoit bien vite, à parcourir la toile, qu'elle n'est pas un champ uniforme et d'un seul tenant : une dizaine de pièces (collés ou cousues) en composent la surface. Surtout, la couture un peu lâche découvre au-dessous un fond noir : la toile est assemblée, comme tissée au-dessus du vide, et le « fond » (« the real ground ») est une toile noire entièrement couverte d'objets[208].

Figure 64, *Sans titre*, détail.

Au coin inférieur gauche (Fig. 64), un morceau laissé découvert révèle le fond de la peinture, et une image montrant la lutte de deux oiseaux, l'un noir et l'autre blanc, noue le drame qui travaille la surface dans toutes ses parties : le plan paisible qu'elle offre au regard est travaillé par une violence possible ou passée ; son unité est partout en proie à l'agitation du multiple (une tache noire au milieu fait remonter à la surface le sombre fond de la peinture).

Figure 65, *Sans titre*, détail.

La ligne bleue qui court d'un bord à l'autre imite les points successifs de la ligne de couture; à gauche (Fig. 65), elle raccorde l'une à l'autre deux pièces d'étoffe; un peu plus loin un point de couture réel en interrompt la course (Fig.65, bord droit). Si la surface est un rapiéçage de tissus divers (une

[208] Yve-Alain Bois, *ibid*.

toile de parachute, un tablier, une chaussette, un tissu vert, etc.), la peinture ne peut que *coudre* entre eux les morceaux.

Les conditions du regard rapproché ont révélé la nature double de la toile : champ unifié ou étendue lisse, elle est déjà du multiple, toute une collection de morceaux. Mais ce qui défait l'homogénéité et brise la confiance dans l'unité fournie par la vue à distance, est en même temps ce qui donne à l'espace un dynamisme de croissance, et fait du regard une action.

Si pour Whitman la prairie est le lieu d'une origine seconde, « nouveau jardin de la création » où tout recommence, c'est parce qu'elle est grosse de toute une multiplicité, « composting soil » ou « mixing soil » :

The Prairie States

A newer garden of creation, no primal solitude,
Dense, joyous, modern, populous millions, cities and farms,
With iron interlaced, composite, tied, many in one,
By all the world contributed--freedom's and law's and thrift's society
The crown and teeming paradise, so far, of time's accumulations,
To justify the past.

Le poème lui-même forme une unité composite, substitue aux subordinations de la syntaxe des liaisons paratactiques et aux propositions bien liées des morceaux libres, valant chacun pour lui-même, et lié pourtant à tous les autres (« With iron interlaced, composite, tied… »). Les « Muses de la prairie » qui l'inspirent, dit Whitman, exigent le démantèlement des hiérarchies et l'instauration d'un « jeu libre »[209], et lorsqu'il veut dire l'unité de la prairie, il parle du multiple : « Dense, joyous... populous millions… many in one »[210].

[209] « A free play (…) to comprehend the size of the whole People », cité par Folsom, *ibid*.

[210] Comme l'a dit Jean Wahl, derrière le monisme de Whitman, qui chante sans cesse l'unité, on découvre un pluralisme irréductible (voir *Les philosphies pluralistes*, *op.cit*., pp. 53, 58), et chez lui le chant de l'Un se confond partout avec la célébration du multiple. Cf. *Leaves of Grass*, I, «Inscriptions » : « Un » ne se dit plus que de la variété infinie des choses, et le Soi-Même (*One's-Self*) se confond avec la masse des camarades : « J'entends l'Amérique qui chante, j'entends ses diverses chansons (…) Encore que je chante l'Un (*Still Though the one I sing*) » ; « Je chante le soi-même, une personne simple et séparée, / Pourtant je prononce le mot démocratique, le mot *En-Masse* », *Feuilles d'herbe/ Leaves of Grass*, trad. R. Asselineau, Paris, Aubier (ed. bilingue), 1989.

La prairie – et la toile aussi bien, lorsqu'elle reforme à l'aide des morceaux un champ continu – est toujours travaillée par le multiple, et au lieu d'offrir un lieu paisible au regard, constitue en elle-même un appel irrésistible à se mettre en mouvement. Lorsqu'un champ ouvert se dégage, issu de la prolifération des morceaux, il impose à la pensée un mouvement forcé, celui d'un frayage de l'espace. L'espace continu est dé-mesuré, et au lieu d'un enchaînement d'actes partiels, exige le mouvement d'une traversée pionnière : « *breaking a way ahead* », c'est le seul acte qui soit à hauteur de cette démesure, et qui puisse tenir l'espace ouvert (« face the open field »)[211].

Figure 66, *Sans titre*, détail.

Figure 67, *Lawn Combed*, 1954, crayon sur tissu, 36.8 x 39.4 cm. Robert Rauschenberg Foundation.

La chaussette collée à la surface, sur la prairie miniature formée par le rectangle de tissu vert, est couverte au bord de peinture blanche, et raccordée ainsi à la toile. Rauschenberg utilise la peinture comme élément conjonctif : maculer un objet de couleur, c'est marquer son appartenance à la peinture[212]. Mais elle est tachée de *vert* au-dessous : cette marque seconde définit en même temps notre appartenance à la peinture, et celle de la peinture au monde extérieur, qui ne se réalise que sur le mode de la *marche*, sous le signe d'une activité, et fait en même temps de la toile une prairie (Fig. 66 et 67). Sitôt qu'on se met en chemin, les fils (*threads*) qui nouent entre eux les morceaux forment autant de pas ou de foulées (*treads)* ; et la seule manière de filer ou enfiler les morceaux (*to thread*), c'est de se mettre en marche ou en chemin (*to tread*).

[211] Voir D.H. Lawrence, « Walt Whitman », in *Studies in Classic American Literature*.
[212] C'est ce qui permet de faire appartenir n'importe quel objet à la peinture : en maculant le museau de la chèvre angora de *Monogram* (1954-59), Rauschenberg la fait entrer dans la peinture. Voir Tomkins, *Off The Wall : Robert Rauschenberg And the Art World of Our Time, op.cit.*, p. 135.

Wanderlust

Can your performance face the open fields and the seaside ?
Walt Whitman[213]

Il y a au cœur de la vision pluraliste une ambivalence : parce qu'il est peuplé de choses particulières, et n'existe que sous la forme chaque (*each form*), parce qu'il exclut tout principe d'unification extérieur, l'*intimité* est probablement ce qui donne à l'espace pluraliste son caractère distinctif[214] (et la prairie elle-même se donne toujours d'abord comme un espace taillé à la mesure de l'homme). Mais parce que les morceaux dont il se compose – avec lesquels on peut toujours entrer dans une relation particulière – s'additionnent sans cesse et qu'il s'accroit dans toutes les directions, il ne possède pas de centre et n'a aucune limite. « L'union par enchaînement ininterrompu » ou par additions successives qui le caractérise en fait un espace essentiellement *ouvert*, et il n'existe pour nous aucune manière de l'envisager qui rende possible une étreinte totale. C'est un espace morcelé, mais dont les morceaux sont eux-mêmes le mode de constitution, et se raccordent entre eux d'une infinité de manières (dont aucune ne permet de l'épuiser).

Si l'on y est jamais tout à fait comme un étranger, on doit sans cesse se remettre en chemin et former des associations nouvelles (pour sortir de notre isolement ou élargir notre coin isolé dans l'expérience) et, par une espèce de passage à la limite, l'espace conçu comme collection de morceaux juxtaposés extérieurement apparaît comme un espace ouvert et continu ; dès lors, les lignes ambulatoires qui nous permettent d'en raccorder les parties et d'y introduire de l'unité se transforment en mouvements exploratoires, traversées d'un espace ouvert. A l'*open space* qui s'ouvre à la pensée et à l'action sous l'effet de la prolifération des morceaux et des modes de relations définis correspond l'*open road*, la route ouverte, nouvelle « grande maison de l'âme », dit Whitman.

La multiplication des relations suscite un désir ardent d'entrer dans des associations nouvelles, et la mobilité essentielle du sujet de la connaissance s'exaspère en une urgence absolue à se mettre en route : *Wanderlust*[215]. La vérité passe alors toute entière du côté de la

---

[213] *Feuilles d'herbe/ Leaves of Grass*, *op.cit.*, p. 384-385. Cité par David Zerbib dans « Un espace pratérique. De Walt Whitman à Vachel Lindsay, poésie et cinéma au défi des plaines » (publié *Retour d'y voir* n° 06, 07 & 08 – *Une scène romande*, Paris, Presses du réel, 2013), à qui nous dédions ce chapitre.

[214] William James, *Philosophie de l'expérience*, p. 29 *sq*.

[215] Voir Nels Anderson, *Le Hobo, sociologie du sans abri*, trad. Annie Brigand Paris, Armand Colin, 2011, p. 141. «Dans sa forme première, le désir de nouvelles expériences est cause de mouvement, de changement, d'instabilité », Rexford Tugwell, cité par Anderson, *ibid*.

rencontre, qui nous force à inaugurer par le mouvement une nouvelle carrière d'associations. La pensée ne dépend plus d'un exercice intérieur ; la vie mentale se passe surtout au dehors et au milieu du voyage, dit James : « La vie de la pensée, tout ce que nous entendons en général par connaître, se trouve dans les transitions autant sinon plus que dans les termes connectés », et notre expérience « se passe au milieu de ces choses transitoires bien plus qu'au terme du voyage »[216].

Le mental ou la mentalité dans l'homme, c'est la mobilité (c'est pourquoi la vraie maison de l'âme est la route ouverte) ; les gains théoriques sont inséparables de mouvements exploratoires, et l'irruption du nouveau dans la pensée ne doit plus rien à une posture de retrait : elle est l'acte du pionnier, qui se tient au bout, « exposé à tout contact »[217].

Même lorsque nous avons contracté des habitudes solides et sommes isolés dans un coin de l'expérience, il vient toujours un moment où nous devons abandonner les relations anciennes pour nous jeter dans de nouvelles (l'immobilité, c'est l'inertie mentale). « Ceux là mêmes qui parmi nous semblent s'être installés avec une certaine aisance dans une routine astreignante se sentent parfois intolérablement piqués par l'aiguillon du ''Wanderlust''»[218]. Mais ces grands mouvement irréguliers ne sont pas pulsionnels : le *wanderer* a ses parcours, et ses territoires sont toujours parcourus de lignes (si on doit expliquer ses vagabondages par l'excentricité de son caractère, il faut le dire à la lettre : c'est l'homme pour qui le centre est au-dehors, toujours en déplacement). Le *wanderer*, dans le moment où il desserre la trame des habitudes et inaugure une nouvelle carrière d'errance, est un homme plus libre, pratiquement et théoriquement[219].

Avec *Wanderlust* (1957, fig. 68 ; précédemment titrée *White collage*) la surface ne se compose plus par enchaînement de morceaux, mais par emboîtement d'espaces ouverts ou de parties ouvertes, dépourvus de structure ou de frontières internes permettant d'effectuer des combinaisons linéaires. Au sein d'un espace ouvert, les points sont quelconques, et les lignes ne peuvent se faire par raccordement de points. Pour se mesurer à cet espace sans mesure, il faut trouver une ligne qui soit sa propre mesure et sa propre définition, et constitue elle-même

---

[216] William James, *L'idée de la vérité*, *op.cit.*, p 101.

[217] D. H. Lawrence, « Walt Whitman », in *ibid*: « Pas par la méditation. Pas par le jeûne. Pas en explorant paradis après paradis, intérieurement, comme les grands mystiques. Pas par l'exaltation. Pas par l'extase. Par aucun de ces moyens l'âme ne se réalise. Seulement en prenant la route ouverte (Only through the journey down the open road) ». « Le voyage lui-même, sur la route ouverte. Exposé à tout contact. » (nous traduisons).

[218] Rexford Tugwell, *ibid*.

[219] Voir sur ce point Robert Ezra Park, « Human Migration and the Marginal Man », mai 1928, *American Journal of Sociology*, Vol. 33, No. 6, pp. 881-893.

une manière opérationnelle de produire de l'étendue ou de « performer » l'espace (au lieu de le former)[220].

Figure 68, *Wanderlust*, 1957. Huile, tissu, papier, mine de plomb et pastel sur toile. 76,20 x 63,50 cm. Collection Sir Evelyn et Lady de Rothschild.

Une toile tendue sur un châssis et couverte d'une couche de peinture blanche forme un premier ensemble. Dans la partie supérieure, une pièce rectangulaire de toile vierge pareillement enduite de blanc est collée à la surface et cernée d'un rectangle tracé à la mine de plomb : un rectangle dans un rectangle dans un rectangle, emboîtement de parties ouvertes qui ne permet pas la mise en connexion de champs successifs.

A gauche, une carte manuscrite d'un fragment du centre-ouest des Etats-Unis, à cheval entre les « Prairies States » du Midwest et les étendues désertiques du Far West. (La carte muette, au lieu de diviser les sols et de répartir les données, dessine l'espace d'une exploration première ou d'un périple inédit, et définit le lieu et le moment où la carte elle-même est en proie à un désir d'ubiquité[221]). A droite, un tissu imprimé de lignes – qui introduit dans l'espace une série de plans verticaux – est couvert de deux feuillets vierges. (D'un côté, on délimite des étendues vierges au milieu d'une *terra nullius*, de l'autre, on installe un espace vierge au milieu d'un système de lignes ; dans un cas comme dans l'autre, on fabrique des espaces ouverts).

Au bord gauche, une flèche rouge donne à l'espace une direction et, en imposant le franchissement des espaces ouverts, met la pensée et l'action à l'épreuve du « test de la plaine »[222] : « *Can your performance face the open fields and the seaside ?* »

Lorsque le mouvement ne se fait plus en fonction d'un but déterminé et ne peut plus s'appuyer sur des relais successifs intérieurs à l'espace, il faut pour lui une vie au milieu ; il

[220] Les vagabondages de la ligne n'ont rien à voir avec la flânerie. Au contraire de la flânerie, suscitée par l'excès de différenciation des milieux, le vagabondage implique l'étrangeté d'un espace ouvert et non qualifié, qui force à se déplacer. Il ne s'agit pas d'extraire des signes, mais de frayer des chemins : « breaking a way ahead ».

[221] Voir François Wahl, « Le désir d'espace », in *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Pompidou, 1980, p. 41-46.

[222] Nous empruntons la formule à D. Zerbib.

faut que l'intervalle, c'est à dire le trajet, la transition, deviennent autonomes ou s'intériorisent[223]; il faut autrement dit une ligne purement historique ou processuelle, ligne vagabonde ou itinérante qui ne dépend d'aucun point fixe. Au milieu (Fig. 69) – au centre de *Wanderlust*, et entre les points fixes – naît toute une agitation linéaire, un enchevêtrement de lignes, sans origine assignable et sans destination, pures lignes de mouvement (dont l'échelle numérique du feuillet enregistre le dynamisme).

Figure 69, *Wanderlust*, détail

Figure 70, Cy Twombly *Sans titre*, 1954, craie et crayon de couleur sur papier

Cette ligne dynamographique, sténographie du mouvement itinérant, Rauschenberg n'a pas eu besoin de l'inventer : c'est Cy Twombly qui, en se confrontant à l'espace ouvert[224], l'introduisit dans la peinture, autour de 1953-1954 (Fig. 70).

Figure 71, *Rebus*, détail du panneau central.

Dans *Rebus* déjà (1955, Fig. 71), Rauschenberg avait collé sur la toile un dessin de Twombly, dont le carton provient de l'emballage utilisé par les deux compagnons pour transporter leurs chemises, lors du voyage qui les ramena d'Europe en Amérique.

Cette ligne nouvelle inventée par Twombly ne délimite rien, ne construit aucune forme d'objet et *produit* elle-même l'espace: « Not structuring, not dividing, not declaring :

[223] C'est un renversement de tous les rapports. Toute connaissance est en droit inachevée et en chemin, selon James, pour autant qu'elle se fait dans les intervalles ; cette « incomplétude », plutôt que de lui retirer quoi que ce soit, est l'essentiel de ce qui la constitue, dès lors que le « trajet », la « transition », et les « expériences intermédiaires » au travers desquelles elle se fait sont admis comme parties constitutives.

[224] Le sculpteur Richard Serra déclara un jour au sujet de Twombly, « (He goes) after an epic proportion painting, with a pencil and a crayon in a very open space, like sheet of paper ; to my knowledge, nothing like that had been introduced into the history of abstract painting. » Voir Kirk Varnedoe et Richard Serra « Cy Twombly: An Artist's Artist », in *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 28, Automne 1995, pp. 163-179.

spacing » comme le dit Serra, qui ajoute: « Every line he makes counts. It counts for its own definition as a thing in and of itself ; not to build other things »[225]. C'est la découverte d'un nouveau type d'espace pour la peinture, et d'une nouvelle mobilité pour ses éléments. Selon les propres termes de Twombly :

> « Each line now is the actual experience with its own innate history. It does not illustrate, it is the sensation of its own realization. »[226]

Figure 72, *Wanderlust*, détail.

Au bord gauche de *Wanderlust* (Fig. 72), le cadre de bois est recouvert par la pièce de tissu gris où est dessinée la flèche rouge qui déclenche le mouvement transversal, et traversé par une seconde ligne rouge. A l'autre extrémité de la toile, au bord extérieur droit (Fig. 73), une ligne sort d'une feuille de papier (où le mouvement d'un pastel frotté à fait apparaître des plis) et traverse à nouveau le cadre; au dessous, la toile enduite de blanc qui couvre entièrement la section inférieure de la toile, déborde à son tour le cadre et étire ses fils au dehors.

Figure 73, *Wanderlust*, détail.

Le mouvement *traverse* les espaces ouverts de la toile, qui ne fait qu'enregistrer le passage ; il a son origine hors d'elle et se prolonge au-dehors.

Figure 74, Alexander Gardner *Construction train, west of Fort Hayes*, *Kansas*, 1867.

Lorsque l'espace ne possède plus de frontières intérieures, la limite joue un rôle engendrant ; ou plutôt il se produit, *à la limite*, une inversion des fonctions qui polarise l'espace et lui donne un dynamisme infini de croissance : au lieu de délimiter l'espace d'un mouvement possible, elle met l'espace lui-même en mouvement ; au lieu de contenir les formes, elle représente le « front avançant de l'expérience »[227].

Le modèle de cette limite active, qui n'a aucune fonction de clôture et est au contraire le lieu d'une incessante activité de construction ou de raccordement d'espaces, c'est la « Frontière » (« *The Frontier* », limite du peuplement de l'Amérique, qui tire après soi tout un flot d'individus migrants[228]). Celle-ci n'est pas un paysage, ni même une forme spatiale à proprement parler, c'est « la réalité à l'état brut » dit Harold Rosenberg, la réalité même apparaissant

[225] Serra, *ibid*.
[226] Cité par Serra, *ibid*.
[227] La formule se trouve dans James, *L'idée de la vérité*, *op.cit*., p. 78

dans sa nature de processus : c'est pourquoi les peintres anglais n'auraient pu la peindre, dit-il.[229] On ne peut plus la peindre comme un paysage et on ne peut plus la dire comme une réalité substantive. C'est une ligne de mouvement : la seule manière de la dire, c'est d'en suivre le mouvement et de faire coïncider l'acte poétique avec celui d'une traversée ; la seule manière de la peindre c'est de faire de la toile une étendue à parcourir (la réalité à l'état brut réclame l'acte brut d'une mise en mouvement littérale, et dans un cas comme dans l'autre on ne peut le saisir qu'à travers une action ou une « performance »)[230].

Ce que montre la campagne photographique d'Alexander Gardner réalisée en 1867 pour le compte de la Kansas Pacific Railroad[231] (Fig. 74 et 75), c'est que la géographie sans structure des grandes étendues américaines a pour seule unité le mouvement de la ligne qui les traverse : la ligne de chemin de fer ou le tracé de la route ; la seule manière de photographier l'espace, c'est de le saisir à l'horizon d'un mobile, ou d'en saisir l'horizon mobile.

Figure 75, Alexander Gardner, *View near Fort Harker, Kansas*, 1867. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Lorsque la limite elle-même est mise en mouvement, la promenade ou le voyage trouvent les conditions d'un renouvellement complet; le *Wanderlust* perd les caractères que lui avait donné le romantisme allemand, et « l'apprentissage » dont il est inséparable ne se fait plus sous l'autorité d'un guide, mais selon les conditions d'un mouvement pionnier ou d'une exploration première[232].

---

[228] Voir Anderson, *ibid*., p. 54-55. La première frontière, qui se déplace en direction de l'Ouest au rythme de la construction ferroviaire, se dédouble : « Il y avait une seconde ''frontière'' qui se déplaçait aussi en direction de l'Ouest, vingt ans environs après la première », et amenait des vagues de populations dans son sillage. « C'étaient les premiers Hobos », écrit Anderson, dont le « travail intermédiaire » et l'établissement provisoire étaient liés aux deux frontières.

[229] H. Rosenberg, « La peinture américaine : parabole », in *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962, p. 16.

[230] Whitman, qui fut le premier à mettre en rapport le poème avec des mouvements déambulatoires, a peut être lui-même conçu la tâche nouvelle imposée au peintre par l'espace ouvert : « Prophesying the emergence of a new genre of prairie art, he said he could "conceive of some superior landscape painter, some fine colorist, after sketching awhile out here, discarding all his previous work . . . as muddy, raw and artificial" ». Ed Folsom, *ibid*.

[231] La documentation photographique de la progression du réseau ferroviaire vers le Pacific furent publiées pour la première fois en 1869, dans un volume intitulé *Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad*.

[232] *Wanderlust*, l'appel du large ou l'attrait du lointain, renvoie à un leitmotiv de la littérature romantique allemande, et Nels Anderson écrit dans son autobiographie (rédigée pour la réédition de *The Hobo*, en 1961) que « le terme émane des écrits d'une autorité allemande en matière de vagabondage ». Il est probable que l'auteur ait à l'esprit le *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, de Goethe. Mais la vie et l'œuvre d'Anderson montrent que les causes profondes du *Wanderlust* « prennent racine au cœur même même de la vie américaine » (cf. *Le Hobo*, p. 145). Le thème trouve chez Whitman et Nicolas Vachel Lindsay une nouvelle origine, et donne à la littérature américaine l'un de ses thèmes essentiels.

Monde en morceau, peinture au détail

« Tout est vu à petite échelle, dans le désordre du vrai. »
A. Chastel[233]

La peinture est désormais inséparable de trajets : la suppression du centre optique et des trajectoires déterminées au profit de traversées fait du regardeur un arpenteur physiquement engagé dans le champ ouvert de la toile (qui n'est plus un domaine de validité pour des opérations à distance – identification de motifs ou de liens narratifs – mais un territoire ou un terrain à arpenter[234]).

Si l'œuvre en chemin ou en processus comporte une *indétermination* réelle, sa détermination se dit alors des *actes* concrets qui la produisent à tout moment. Mais l'*activité* dépend à son tour de la *particularité* des expériences, de leur étroitesse et de leur littéralité : tous les éléments véritablement actifs ou opératoires, dit James, sont des singularités, et la condition essentielle pour saisir l'œuvre dans son fonctionnement, c'est de la considérer dans ses aspects particuliers, de saisir le progrès inchoatif de l'unité au ras de ses éléments.

En face de l'indétermination des combines, le premier mouvement vise à recomposer des synthèses (ou à exclure tout ordre possible en en faisant de pures multiplicités indifférentes). C'est une réponse « *anxieuse* »[235] et la méthode pragmatiste, en faisant de l'indétermination non plus un manque d'unité mais une condition pour l'activité, et en restreignant décidément l'espace de son sol ou de son terrain, nous permet de repérer les signes et les actes auxquels nous pouvons accorder notre « confiance »[236].

L'ordre ne peut être anticipé dans des principes abstraits ; mais lorsqu'on ne peut plus le *prédire* à l'avance, il faut le *produire,* et si on ne peut plus se diriger dans une direction déterminée, c'est parce que la détermination elle-même est désormais une activité. La consistance de la peinture n'est pas une propriété mais un processus ou un événement[237]: elle ne se manifeste qu'à travers une suite d'actes partiels, nous conduisant d'un élément à l'autre

---

[233] A. Chastel, à propos d'un peintre baroque, *Les arts de l'Italie*, PUF, tome 2, p. 137.
[234] L'arpentage, même lorsque son vocabulaire et ses définitions sont contaminés par ceux de la géométrie axiomatisée, renvoient toujours aux opérations menées sur le terrain, et ne se rapportent jamais à un espace abstrait.
[235] Y-A. Bois, *ibid*.
[236] D. Lapoujade, *ibid*., p. 20; W. James, *L'idée de la vérité*, *op.cit*., p. 143 *sq*.
[237] « La vérité d'une idée est en fait un événement, un processus : essentiellement le processus de se vérifier, sa vérification. Sa validité est le processus de sa *validation*. » W. James, *Le pragmatisme, op.cit.,* p. 185.

à travers la « gangue d'expérience environnante, psychologique aussi bien que physique, où (ils) se trouvent incrustés. »[238]

Pour trouver l'unité ou la *marche logique* dans l'œuvre, il ne faut pas sortir de ses détails et s'élever au niveau des règles générales abstraites : il faut se mettre en *marche*, et transformer une dispersion d'éléments particuliers en une séquence, une procession ou une série ambulatoire.

En même temps qu'un *resserrement* de ses limites, la peinture impose au regard l'épreuve d'un *ralentissement* : tous ces mouvements ambulants qui *font* chaque fois l'unité sont des processus à effectuation lente, d'une infinie lenteur par comparaison avec la reconnaissance visuelle immédiate des formes et des motifs. Les combines – au moins jusqu'en 1959[239] – exigent un regard qui vise des unités restreintes, indépendantes de l'ensemble, saisit l'œuvre « par pulsations menues » et fait confiance au détail ; ils imposent des parcours visuels lents, progressant de proche en proche et connectant un à un des chaînons sémiotiques, iconiques, matériels de toutes natures.

Ephémères

Dans *Honeysuckle* (1956, fig. 76) parfois intitulé *Knee Pad*, le titre lui-même est dicté par un élément particulier au sein de l'ensemble, et installe d'emblée le regard dans le plan des éléments physiques de la peinture, à l'intérieur de l'étoffe dont se compose sa surface : *Honeysuckle*, « chèvrefeuille », c'est le motif du tissu imprimé dont les couches successives couvrent la moitié supérieure de la toile ; *Knee pad*, c'est la genouillère qui assure l'articulation avec la moitié inférieure.

---

[238] W. James, *L'idée de la vérité*, *op.cit.*, p. 142.

[239] A partir de *Broadcast* (1959, fig.87), la construction des ensembles repose sur d'autres principes. Si la surface est tout aussi remplie d'objets et toujours le lieu d'une activité d'assemblage, elle est de nouveau unifiée et n'est plus le produit d'une construction bord à bord. Rauschenberg conçoit à partir de *Broadcast* des images « qu'on puisse voir de l'autre côté de la pièce », et débarrasse le regard des incessants « changements de mise au point » (« changes of focus ») exigés jusqu'alors par la peinture (Rauschenberg, cité par Joseph in *ibid.*, p. 223) ; la peinture est plus que jamais le lieu d'un processus, mais la vitesse en constitue désormais l'un des aspects essentiels, et l'expérience de l'œuvre s'en trouve du même coup profondément transformée. Voir Y-A. Bois, *ibid* ; Joseph, *ibid.*, p. 223-226.

Sous l'une ou l'autre de ses formes le titre attire en même temps l'attention sur les faits particuliers qui assurent la cohésion de l'ensemble: le chèvrefeuille est une plante grimpante, une liane qui fait proliférer ses tiges sur la trame ou le treillis formé par la toile, et déborde sans cesse l'espace disponible ; la genouillère gaine une articulation naturelle. Une poussée végétale ou un usage attaché à l'objet crée dans un cas comme dans l'autre une « unité naturelle »[240] : une genouillère « doit être là » si vous voulez articuler deux sections, tout comme un clou doit être là si vous devez clouer ensemble deux planches, ou une corde si vous voulez assujettir deux objets.

Figure 76, *Honeysuckle*, 1956. Huile, papier, tissu, reproductions et genouillère sur toile, 121,92 x 121,92. Collection Jasper Johns.

Au sein de la toile les transitions se font sur l'espace le plus restreint et selon les occasions se dégageant des circonstances concrètes de l'exploration. A gauche (Fig. 77), l'image d'une *éphémère* – au stade final de son développement, qui se dit « *imago* » – un insecte aussi appelé « mouche de mai », qui ne vit que quelques heures à son stade « imaginal ». L'image est prise dans une fine gaze translucide qui couvre à droite la séquence d'une passe de tauromachie – formée de deux photographies découpées dans les feuilles éphémères d'un journal[241] – et redouble le mouvement de la cape du toréador.

Figure 77, *Honeysuckle*, détail.

[240] « The functional demand creates a natural unity; a nail must be there if you want to hold two boards together in a certain way. A string is the only possible material for pulling a can up a rusty pipe » Rauschenberg, cité par Fahlström in *ibid*.

[241] Un poème de George Crabbe est bâti sur une comparaison entre la vie éphémère des *newspapers* et ces insectes qui ne vivent qu'un jour : « In shoals the hours their constant numbers bring/ Like insects waking to th' advancing spring/ Which take their rise from grubs obscene that lie/In shallow pools, or thence ascend the sky/ Such are these base ephemeras, so born/ To die before the next revolving morn. » George Crabbe, « The Newspaper », 1785.

La passe du toréador, lorsqu'elle est réussie, se fait sur le terrain le plus restreint, et donne forme à « l'occasion décisive », concentrée ici dans une altération rythmique de l'espace – dans l'entre deux des photographies. Le tissu translucide en couvrant l'entre-deux donne à l'événement une occasion seconde, et accompli la « passe » d'un morceau à l'autre ; ou, autrement dit, les deux éléments, l'éphémère et la passe du toréador, se conjuguent entre eux au niveau d'un terme de *recouvrement* : l'occasion ou l'instant décisif. (A droite de la séquence, une grille de mots croisés (Fig. 77). Il se peut que les éléments se combinent à l'intérieur de la toile comme dans un jeu de mots croisés : le carré parfait formé par la toile (121,92 par 121,92 cm), et les « cases noires » qui terminent une portion de la surface et marquent le début d'une autre, consolident cette hypothèse).

Là où ils interpellent le regard, les éléments restreignent l'espace de son sol ou, comme on dit en tauromachie, de son *terrain*. La réalité n'est pas faite de choses qui durent, elle est constituée de blocs de devenirs, de nouvelles existences qui émergent et « périssent » aussitôt, comme la mouche qui ne naît que pour se transmettre et mourir ; l'essentiel ne tient pas dans les apparences, mais dans l'occasion ou le passage ; le regard est invité à ne reconnaître que des occasions, ce qu'il ne peut faire qu'à se concentrer dans le petit, et à s'enfoncer dans le détail irrégulier de la surface au lieu d'embrasser des ensembles plus vastes.

Ce que le « regard pragmatique » dénonce par ses méthodes, c'est la croyance selon laquelle, pour voir apparaître des logiques et pour voir s'animer l'entassement des faits inertes, il faut sortir de leur détail ; ce qu'il démontre par ses actes, c'est que « pas une seule parcelle élémentaire du réel ne s'éclipse pour nous quand nous empruntons notre point de vue à la parcelle voisine, *pourvu seulement que nous saisissions la réalité dans ses aspects sensibles et par pulsations suffisamment menues*. »[242]

Gloria

« Si n'importe quelle pensée doit avoir lieu », écrit Cage, elle doit venir du centre de chaque élément particulier, et se former à l'intérieur du tissu de relations qu'il entretient avec tous les autres. « Plus on va loin dans cette direction, plus on voit qu'il n'y a rien au premier plan :

[242] W. James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit.*, p. 274. On trouve ailleurs que chez James un parti pris des choses dans leur détail. Tout l'œuvre de Gabriel Tarde est un plaidoyer en faveur de l'élucidation par le petit, le détail, l'individuel.

Figure 78, *Gloria*, 1956. Huile, papier, tissu, coupure de journal, papier imprimé et reproductions imprimées sur toile, 168,91 x 160,66 cm. Cleveland Museum of Art.

chaque point, si petit soit-il, est au centre »[243]. En mettant au centre de la toile un vide (*Gloria*, fig. 78), Rauschenberg destitue le centre optique et répartit l'attention sur toute la surface :

« One of my painter friends once said that I'm awfully good at the edges. This was intended as a joke, but I think it may be true: there's been a conscious attempt to avoid giving a dramatic preference to any area whether dead center or at a point where I have only half an inch before I hit the wall. I have ignored simple minded ideas of formal composition by just putting something of no importance at dead center. »[244]

Il n'y a plus de centre « dramatique », et les bords ne définissent plus une zone marginale ; dès lors que la peinture désigne un assemblage de blocs (et s'oppose en principe à la composition), tout se passe au bord et tout passe par les bords, « at the edges », à la limite des unités et des ensembles.

Au coin supérieur droit (Fig. 78), l'image quatre fois reproduite de Gloria Vanderbilt célébrant son troisième mariage (ici avec le cinéaste Syndey Lumet) : « *Gloria Weds Third Time* » dit la légende. L'image qui donne à la peinture son titre n'en définit pas le thème ou le sujet : elle est un *fait*, une unité de fonctionnement dont l' « ambivalence » lui permet de produire elle-même son propre jeu de relations.

> « Most of the Pop artists have chosen their images because they are clichés of society. They are expressing an emotional attitude toward the cliches society provides for them. I tend to look for wide-ranging, ambiguous facts, not for exceptional facts. And

[243] J. Cage, *art.cit.*, p. 119.
[244] Rauschenberg cité par B. W. Joseph, *in* « The Gap and the Frame », *October*, été 2006, n°117, p. 44–70 (propos recueillis par Dorothy Gees Seckler, « The Artist Speeks : Robert Rauschenberg », *Art in America*, mai – juin 1966, vol. 54, n°3).

I don't play critic to the fact; *I leave it alone*. »[245]

Trois fois sont reproduites les noces de Gloria, et ses « larmes innocentes » de la mariée: *Third Time Wedding*[246]. Mais pourquoi quatre ? « Gloria V. est-elle un motif ou une idée ? » demande Cage ; « Ou alors dites-nous : combien de fois a t-elle été mariée, et que faire lorsqu'elle divorce d'avec vous ? » Gloria « divorce d'avec vous », si vous avez seulement des idées, ou si vous ne pouvez voir que des motifs : la quatrième fois, l'alliance est celle des unités du tableau entre elles ; le drame est celui de l'union de la peinture avec elle-même, ou celui de l'unité de la peinture en train de se faire.

Figure 79, *Gloria*, détail.

La toile est formée de deux panneaux juxtaposés, composés chacun de deux toiles cousues entre elles; la quatrième photographie (Fig. 79) est coupée au milieu, et chaque « moitié » collée sur l'un des panneaux : c'est l'événement du mariage Lumet-Vanderbilt qui lie entre elles les deux moitiés de la peinture[247].

« BI » et « CO » (Fig. 78) sont deux préfixes, désignant l'un le deux ou le double et l'autre la conjonction, le « deux » qui fait « un » : le mariage. L'inscription « CO » donne aussi sa couleur rouge à la pièce de tissu qui lie entre eux les panneaux dans la partie inférieure (et aussi à la tache de peinture qui en forme le corrélat, et avec laquelle elle collabore ou co-fonctionne pour unifier la toile). Ce sont les conjonctions qui font le travail (cf. *supra*., pp. 7, 27), et à moins de se résoudre à faire de la peinture une unité abstraite ou à la laisser se disloquer en une pure « dispersion centrifuge »[248], nous devons chaque fois nous demander en quoi consiste ce travail des conjonctions, comment les éléments entrent en relation les uns avec les autres.

---

[245] Rauschenberg, cité dans « Gloria », in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1959, Vol. 56, No. 2, p. 72.

[246] « I found several newspapers with the same picture. I immediately became delighted and fascinated by the thought, and tried to express the innocently crying Gloria multiplied to millions of people» Rauschenberg, cité par Fahlström in *ibid*. C'est le fait même de la répétition d'un événement ayant sa propre occurrence unique qui est utilisé pour faire fonctionner une peinture (non le cliché ou l'idée).

[247] La toile divorce d'avec le regardeur et, se mariant avec elle-même, fait de lui un célibataire aussi longtemps qu'il n'a que des idées, ou ne voit que des motifs. Elle s'unit à nouveau avec lui aussitôt que, se demandant comment se fait l'union, il accomplit lui-même le travail conjonctif.

[248] Nous ne pouvons suivre Branden Joseph lorsqu'il écrit : « Dans des œuvres comme *Gloria* (…) les matériaux collés ne semblent pas tant s'unir que se disloquer », la peinture étant « absolument centrifuge et presque incapable de contenir le regard dans les limites de la toile », *ibid*., p. 183 (traduction modifiée) ; et pas davantage, Catherine Millet lorsqu'elle affirme que « Rauschenberg considère l'art comme un moyen d'individuation, opposé à tout ce qui dans le domaine social, idéologique, politique, ou magique, rassemble (…) Son art divise plus qu'il n'assemble l'immense répertoire d'images, d'objets, de choses qu'est le monde. » « Le corps morcelé de la sculpture, Robert Rauschenberg », in *Art Press*, n° 90, mars 1985.

A droite, c'est le coin des célibataires ; un sauteur en parachute semble avoir dégringolé de la charnière centrale, et si l'on trace une diagonale approximative depuis la photographie de Sydney Lumet (dans sa quatrième union avec Gloria V., qui scelle l'unité de la peinture) à travers le sauteur, on tombe sur un portrait du cinéaste, isolé au bord extérieur du second panneau. L'image de Gloria au bord gauche du panneau, est séparée de celle de Lumet par tout le vide de la toile, dans lequel tombe le parachutiste.

La charnière unit et sépare en même temps ; les éléments ne sont pas soudés entre eux, et ne sont liés que par des liens temporels (même les « lien sacrés » du mariage sont impuissants à faire fusionner les unités en un « tout »).

Il ne faut pas croire que, « pour être pluraliste, il suffit d'affirmer une multiplicité sans aucune unité » ; il faut « prendre l'unité des choses et leur variété telles qu'elles se présentent »[249], prendre les choses avec toutes les relations spéciales qu'elles entretiennent avec d'autres choses spéciales[250]. Rauschenberg « prend les choses comme elles sont », c'est pourquoi la peinture ne se compose que d'unités discrètes et séparées, de blocs d'expériences s'unissant incomplètement, suivant des liens variables (de la simple coexistence du « avec » ou du « et » jusqu'aux intrications complexes où on les trouve parfois emmêlés).

Tout prendre « par le menu », c'est saisir déjà des blocs : c'est la conception qui nous libère à la fois de la solidification de toutes choses en un tout abstrait et de l'émiettement qui les rend insaisissables : « Each element is separate and distinct ; unity is achieved by means of separate, balanced parts rather than merging these parts into a single space »[251]. Chaque fois qu'on prend tout en bloc, par l'ensemble, on n'aboutit qu'à des synthèses inconsistantes ; mais lorsqu'à l'inverse on monnaye les touts sensibles, les blocs dont se compose le réel en unités de trop petit calibre, et si ont défait les « unités naturelles » entre les choses, on ne peut plus ensuite recomposer la trame de l'expérience ; l'univers pluraliste – et la peinture aussi bien lorsqu'on y fait entrer les choses « telles qu'elles se présentent » – n'est pas tout d'un bloc, et ne se donne jamais comme une dispersion d'unités infinitésimales (c'est un univers composé de blocs).

[249] Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes*, *op.cit.*, p. 173.
[250] Voir W. James, *Le pragmatisme*, *op.cit.*, IV, « L'un et le multiple ».
[251] « Gloria » », Bulletin of the Cleveland Museum of Art, *art.cit.*, p. 77.

Watch your steps

« Si j'enseignais, est-ce que je dirais *Attention à la marche*
ou *Jetez-vous dans la mêlée ?* »
J. Cage [252]

Figure 80, *Trophy I (for Merce Cunningham)*, 1959. Huile, crayon, peinture métallique, papier, tissu, bois, metal, papier journal, reproductions imprimées et photographie sur toile, 167,64 x 104,14 x 5,08 cm. Kunsthaus Zurich.

Le premier danger, lorsque nous voulons prendre en charge le tout de la perception, c'est de tout prendre en bloc, ou de ne pas s'arrêter à temps dans la division des unités. L'autre danger, une fois qu'on a trouvé les éléments dont il faut partir, et qu'on s'efforce de les relier entre eux, c'est de mal choisir les maillons successifs, les chainons intermédiaires dont la succession régulière forme les lignes d'ordre. Il faut savoir repérer « de quelle manière l'unité s'exerce », de quelle manière les objets s'influencent les uns les autres et à quel degré il y a entre eux cohésion et adhesion.

Car s'il n'y a nulle part de « coupure franche », tout n'est pas continu, et il existe dans l'univers un grand taux de « disconnexion », comme dit James : partout des « isolants » brisent les lignes et interrompent la continuité, si bien qu'il faut sans arrêt tourner des obstacles ou changer de niveau si l'on veut retrouver le fil de l'unité.

Tandis qu'on relie entre eux les éléments de la peinture, un tempo d'opérations est déclenché par l'enchaînement des éléments, qui sont tantôt conducteurs, tantôt isolants : « la sagesse, dit James, consiste à savoir les reconnaître au moment opportun», et à « choisir judicieusement les maillions successifs »[253] ; chaque pas supplémentaire soulève une foule de questions, et nous sommes partout comme le danseur, qui « fait de chaque pas une interrogation sur l'être » (mais qui en plus donne forme au

[252] J. Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son œuvre », *art.cit.*, p. 119.
[253] W. James, *Le pragmatisme*, *op.cit.*, pp 177, 179.

« moment opportun »)[254].

L'unité est peu à peu découverte, selon un processus se développant par degré (*per step*) ou pas à pas (*step by step*), et vous pouvez déambuler ainsi d'un point à l'autre et d'une zone à l'autre si vous choisissez judicieusement vos transitions ; autrement dit, et plus pédestrement, *si vous regardez où vous mettez les pieds* : *Watch your step* (Fig. 80).

Dans *Trophy I, for Merce Cunningham* (1959, fig. 81), la toile est divisée en deux zones ou ses deux morceaux sont assemblés par quatre planches irrégulières clouées sur le châssis (qui connectent et séparent en même temps).

Figure 81, *Trophy I*, détail.

Dans la moitié supérieure (Fig.81), saisie au milieu d'un mélange instable ou d'une combinaison d'éléments en perpétuel déséquilibre, une photographie de Merce Cunningham. Immobilisé dans une arabesque, son regard est fixé sur un vide qui s'ouvre au milieu de la toile entre deux planches mal ajointées, et joue le rôle d'un avertisseur. Il n'y a nulle part de cohérence univoque, et l'on ne circule entre les champs successifs qu'à l'aide de mouvements déséquilibrés ; la connexion des éléments disparates ne se fait qu'au moyen de synthèses partielles: superpositions d'étoffes, liaisons lâches formées par des lignes épaisses de peintures (« hinges strokes »), débordements des unités les unes dans les autres, unification par la couleur, etc.

Mais, pour autant qu'on reste attentif aux phénomènes transitionnels se produisant lors du passage d'un élément à l'autre, on évite la chute (et la perte de l'unité).

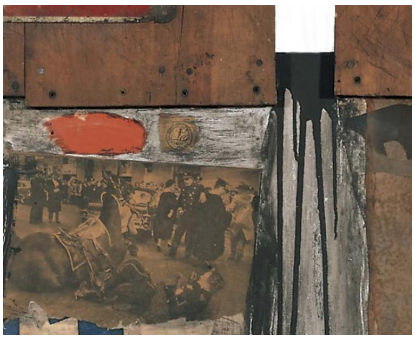

Figure 82, *Trophy I*, détail.

Dans la section inférieure en revanche, les éléments déconnectés tombent les uns à côté des autres. Au dessous de la brèche qui ouvre la toile (Fig. 82), la peinture dégringole en longues coulures (formant autant de lignes de chute). A gauche, la photographie d'un cavalier désarçonné dont la monture a trébuché sur le vide au-dessus. A droite, deux images superposées où l'on distingue un édifice à colonnes. Au premier regard, l'image du dessous semble être un grossissement de celle située au dessus, mais lorsqu'on s'approche, une foule de différences clignotent, s'établissent ensuite, et font diverger les images (nous avons trébuché à notre tour

[254] Cf. Paul Valéry, *Philosophie de la danse* in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1402.

sur une fausse unité ou une fausse continuité).

Lorsque, s'arrêtant un instant sur *Trophy I*, John Cage demande : « Si j'enseignais, est-ce que je dirais *Attention à la marche* ou *Jetez-vous dans la mêlée ?* », l'hésitation n'est pas dans le sujet et entre les termes d'une alternative ; c'est une hésitation objective, un moment d'oscillation entre les deux éléments inséparables de toute acquisition de connaissance ou de tout acte interprétatif (qui fait qu'en face de l'image on ne sait jamais « sur quel pied danser »).

Les unités sont progressivement dégagées du « plan général» où tout est d'abord immergé, mais elles n'émergent que pour s'unir à nouveau au sensible : au lieu de s'assembler entre elles en un ordre abstrait, elles doivent s'associer aux particuliers issus de la perception, et nous permettre de nous jeter à nouveau dans la mêlée du sensible avec une meilleure maîtrise de la situation. L'ordre conceptuel se dégageant peu à peu de l'ordre perçu dans lequel l'expérience prend naissance, possède un dynamisme propre : grâce à lui nous pouvons déambuler à la surface, introduire des systèmes à l'intérieur desquels se propagent des lignes de toutes sortes, dont on peut suivre le fil de proche en proche, et qui nous permettent d'en relier des parties éloignées (pour autant qu'à chaque pas nous regardions où nous mettons les pieds). La connaissance commence avec l'immersion, implique un moment d'émergence, et se fait au travers des actes par lesquels on entre à nouveau en rapport avec les particuliers sensibles (immersion nouvelle à laquelle nous pouvons consentir, une fois en possession d'une *direction* fournie par le concept).

Brancher

Les chemins que tracent les lignes ne mènent pas d'une forme à l'autre dans l'univers autonome d'un langage pictural, mais enfilent des morceaux dans le plan formé par les matériaux, et redonnent à la peinture un dehors ou, selon l'expression de Steinberg « laissent à nouveau le monde entrer dans la peinture » (« *let the world in again* »[255]).

On ne retrouve nulle part chez Rauschenberg la fiction d'un langage pictural clos et ne renvoyant qu'à lui-même, et l'on trouve partout des rapports matériels qui vont de la peinture au monde et inversement : dès lors qu'on suit les connexions qui prolifèrent en tous sens, on

[255] L. Steinberg, *ibid.*, p. 90.

franchit « l'intervalle » entre l'art et la vie où la peinture établit toutes ses opérations[256]. Les traversées ne mènent pas seulement d'un point à un autre mais font passer d'un domaine à l'autre ou d'un système à l'autre, traversent les distinctions usuelles entre le signe et la chose, l'intérieur et l'extérieur, et subvertissent tout le système d'oppositions qui séparait la peinture du monde environnant.

Les combines sont hérissés de branchements sur le monde, chacun d'eux est enveloppé de tout un fouillis de relations et, comme chaque parcelle de l'univers de l'empiriste radical, ressemble à l'un de ces crânes desséchés qui parent les huttes de Bornéo :

> « Le crâne forme une sorte de noyau solide, mais d'innombrables ficelles, des cordes, des grains, des appendices de toutes sortes, accrochés, flottent tout autour de lui et ont l'air de n'avoir rien à faire les uns avec les autres, sauf qu'ils sont suspendus à ce crâne, qu'ils ont leurs terminaisons en ce crâne. »[257]

Mais au lieu d'un noyau solide où s'accrochent des morceaux s'ignorant les uns les autres, la surface picturale forme un plan matériel d'inscription où les objets, profitant de l'inscription directe, multiplient entre eux les combinaisons latérales ; à la « conterminosité » comme mode de rapport unique s'ajoute une foule de rapports latéraux ou de relations transversales qui font de ces surfaces des *dispatchers* ou des transformateurs. Au lieu de ces ficelles et de ces « appendices », la surface « tire après soi autant de prises et de fiches que l'arrière train d'un ordinateur »[258] et, plutôt qu'un crâne desséché un combine est comme un cerveau en fonctionnement : « La surface de travail de Rauschenberg, écrit Steinberg, peut être assimilée au cerveau lui-même : entrepôt, réservoir, centre de communication, riche en références concrètes librement associées, comme dans un monologue interne, cette surface apparaît comme le symbole du cerveau dans sa fonction de transformation du monde extérieur (« running transformer of the external world »), absorbant sans cesse des données brutes qui viennent s'inscrire dans un champ surchargé »[259].

---

[256] « Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in the gap between the two. » Rauschenberg, cité par Mary Lynn Kotz, in *Robert Rauschenberg: Art and Life*, p. 15.

[257] W. James, *Journal* (1904), cité par Wahl in *ibid*., p. 174.

[258] B. Latour, *ibid*., p. 28

[259] Ce qui fait d'un *Combine* une image mentale ou cérébrale c'est la « libre association » des références concrètes dans le *plan*, à même une *surface* où s'inscrivent les objets. Le pouvoir de l'inscription ne lui vient pas de son entrée dans l'univers d'un langage pictural (ou dans un quelconque univers de signes), mais de la commensurabilité et de la cohérence optique avec d'autres inscriptions que lui fournit la surface qui, au lieu de refléter le monde extérieur, nous permet d'en relier les parties éloignées.

La pensée selon James à son lieu dans la surface : son rôle est de nous permettre de sortir de l'épaisseur du sensible « sans dépasser le niveau de l'expérience », de « déambuler à sa surface », et d'en relier ainsi des parties séparées. Chaque fois qu'on étale les phénomènes auxquels on s'adresse sur une surface matérielle, on combine les avantages de l'expérience directe et des opérations propres de la pensée, où on fait de la surface le lieu physique de l'exercice de la pensée. Voir W. James, *Introduction à la philosophie*, *op.cit*, p. 51 sq.

L'inscription n'est jamais un signe; les objets entrent dans la peinture avec tous leurs aspects non transposés, et y sont comme des morceaux de monde, « références concrètes » ou « données brutes ». La peinture, au lieu de fournir une image du monde, forme désormais dans le tissu de l'expérience un transformateur, nœud de communication où se forment des relations nouvelles[260].

Médiation instrumentale et instrumentation du milieu

Figure 83, *Charlene*, 1954. Huile, fusain, papier, tissu, papier journal, bois, plastique, miroir, lampe électrique et métal sur quatre panneaux de carton Homasote montés sur bois, 226,06 x 284,48 x 8,89 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

Pour « faire entrer le monde dans la peinture », il ne suffit pas d'y faire entrer des données brutes (formant autant de fiches ou de fils par quoi l'œuvre est branchée sur le monde extérieur) il faut introduire l'espace avec elles, « incorporer en retour l'espace et la présence des autres activités » pour déjouer l'état instantané du système:

> « Introduire l'espace dans l'image était important parce que le caractère fixe d'une image m'a toujours semblé étrange (…) ainsi l'emploi de miroirs ou l'intégration de zones ouvertes sur le mur dans la peinture, qui varieront d'un moment et d'un espace à

[260] La peinture elle-même devient comparable à un dispositif du type laboratoire. Si on peut l'appeler une « collection » ou une « archive », c'est en tant seulement que des institutions de ce type, loin de former des sous-systèmes isolés au sein de l'expérience, sont eux-mêmes des « réservoirs » ou des centres d'aiguillages de références concrètes.

l'autre, qui apparaissent et deviennent parties actives de l'image, était une manière de contrer cette sorte d'immobilité que je rencontrais le plus (…) je n'ai rien trouvé de tel dans la vie. »[261]

Figure 84, *Charlene*, détail du troisième panneau.

Non seulement des espaces « vides » remplissent la toile, qui permettent aux îlots d'objets de s'unir selon des rapports variables ou de former des « agrégats intermittents »[262], mais des ouvertures (Fig. 84) et des surfaces réfléchissantes induisent une relativité complète des apparences aux circonstances, et « changent ce qui est au moyen de ce qui se passe »[263]. La peinture est un *piège* pour l'activité alentour ; elle est pleine de vides ou de réflecteurs qui fonctionnement comme des « trappes à changement » (ou, suivant un autre modèle, un *mobile*, dont le mouvement vient de ce que ses parties ne sont pas liées par un vouloir du sujet, et sont animées par les vibrations du contexte[264]). « Laisser les choses ouvertes », suivant l'expression souvent utilisée par Rauschenberg pour caractériser sa méthode, veut dire ici ouvrir la peinture sur l'espace environnant, ou y laisser des vides.

Chaque fois qu'on tente d'« imposer la vie » ou la « flexibilité plastique » à l'œuvre au moyen d'instruments, on « force la situation », comme dit Cage, on ne parvient qu'à provoquer l'arrêt qui signe sa mort :

> « Dans mon art, tout recours à un instrument tend à stopper l'activité – à l'exception des surfaces réflexives, des lumières et de toute autre chose qui permette d'incorporer en retour l'espace et la présence d'autres activités. »[265]

Il faut remplacer la *médiation instrumentale* (où le mouvement naturel laisse toujours quelque chose de lui-même) par *l'instrumentation du milieu* et accroître l'activité de la peinture de toute la vie immédiate en faisant du milieu lui-même une « partie active »[266].

---

[261] Rauschenberg, cité par Joseph in *ibid*., p. 188.

[262] J. Cage, « Avant propos » à *Silence*. C'est l'espace qu'il y a en lui qui rend l'assemblage néo-Dada différent du collage dadaïste selon Cage. « L'espace et le vide sont en fin de compte absolument nécessaires en ce point de l'histoire (non pas les sons qui surviennent en lui – ni leurs relations mutuelles) », «Histoire de la musique expérimentale aux Etats-Unis », in *ibid*., p. 78.

[263] J. Cage, « Sur Robert Rauschenberg, artiste et son œuvre », *art.cit*., p. 114.

[264] Voir J. Cage, « Musique expérimentale », in *Silence*, p. 12-13. La méthode, pour la création d'œuvres expérimentales, consiste à « se retirer des activités des sons qu'on produit », accepter le surgissement d'évènements dont on n'a pas l'intention. Le modèle en espace de la composition expérimentale, dit Cage, est le mobile, avec ses parties non fixées.

[265] Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid*., n. 74 p. 188. Voir Cage, *ibid*., p. 112 : « Assurément, Rauschenberg a des techniques. Mais celles qu'il a, il ne les utilise pas, utilisant celles qu'il n'a pas (…) il ne force jamais une situation. »

[266] « Le propre de la nature est d'être naturelle, aisée, immédiate. Dans les médiations, elle perd sa force, sa

La peinture n'est pas installée dans le champ du visible comme dans un élément neutre et invariable : l'air et la lumière où elle baigne ne sont pas un milieu d'inhérence abstrait, mais un milieu rempli de flux bien concrets, soumis à des variations incessantes, par lesquelles elle est affectée à tout moment :

> « In my paintings, almost from the very beginning, I observed that painting changed from one kind of light to another. Then I started incorporating lights (…) » [267]

Figure 85, *Charlene*, détail du premier panneau.

Avec les *White Paintings* déjà la surface « hypersensible » se compose avec l'environnement lumineux, et la peinture cesse d'être perçue indépendamment des variations du milieu physique puisque rien ne subsiste en elle qui ne soit constamment modifié par l'action de la lumière (cf. *supra*, p. 15). Mais pour que la peinture « devienne l'espace lui-même », il fallait « ajouter une luminosité qui vienne de la peinture », dit Rauschenberg[268].

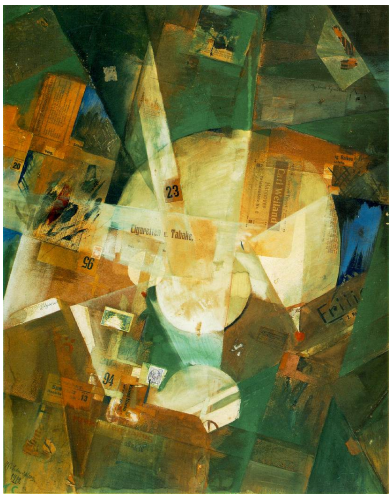

Figure 86, Kurt Schwitters, *Picture with Light Center*, 1919. Huile, Aquarelle, crayon et papiers sur bois, 84.5 x 65.7 cm. Museum of Modern Art, New York.

Dans *Charlene*, une ampoule raccordée par un câble d'alimentation à un réseau électrique, fait jaillir la lumière « du centre de la peinture » (Fig. 85 et 86, *Painting With a Light Center*), et fait se composer la peinture avec tous les flux de lumière dans l'espace environnant.

Combinant les branchements entre eux, la peinture devient une véritable machine, sans impliquer une médiation instrumentale ; la machinerie ou l'appareillage électrique de la peinture est le résultat d'une « évolution

---

vivacité, son effet. Les intermédiaires l'épuisent, et à chacun d'eux elle laisse quelque chose d'elle-même. » Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, p. 113.

[267] Rauschenberg, in Kostelanetz, *ibid*. Au sujet de *Pantomime* (1961), dans laquelle deux ventilateurs électriques sont fixés à la surface, Rauschenberg dira : « Je la considérais comme une sorte de reflet aérien. Toute situation physique exerce une influence sur ce que vous voyez et sur ''comment vous voyez'', et aussi sur ce que vous pensez quand vous regardez. Je savais juste que, si l'on se tenait dans un fort courant d'air – et cela faisait partie du tableau – quelque chose de différent se produirait. S'il y a une chose dont j'étais convaincu, c'est que même l'air autour de nous a une influence. » Kostelanetz, « A conversation with Robert Rauschenberg », art.cit. , repris dans Sam Hunter, *Robert Rauschenberg. Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006, p. 139, trad.fr. (modifiée) par Claire Mulkai.

[268] Lorsque Barbara Rose lui demanda quelle était sa plus grande invention, Rauschenberg répondit : « I don't know – screwing light bulbs into paintings maybe. Trying to make the light come from the painting. Adding luminosity from the painting to match the environment. That is the first evidence that I wanted the work to be the room itself. » B. Rose, *ibid*.

organique » des matériaux de la peinture:

> « I wasn't proving that a light bulb was paint or that paintings ought to have light bulbs. It was an organic evolution of the use of those materials. »[269]

La peinture n'est plus une image isolée et, comme « une ampoule dans le noir ne peut se montrer elle même sans montrer en même temps autre chose »[270], elle ne peut plus apparaître sans se composer avec autre chose qu'elle.

Il ne suffit plus que la peinture soit affectée par les changements se produisant au-dehors ; elle ne peut plus se maintenir à la lisière du monde des relations dynamiques et causales, au bord extérieur du monde de l'action et de l'histoire il faut qu'elle s'élargisse en un « milieu », un « environnement » et implique « littéralement » le changement :

> « I think one of my chief struggles now is to make something that can be as changeable and varied and alive as the audience. I don't want to do works where one has to impose livenes or plastic flexibility or change, but a work where change would be dealt with literally. »[271]

Il ne suffit plus de donner à la surface des dimensions énormes (l'augmentation de l'échelle de la toile aux dimensions de la pièce ne change rien à la situation de la peinture qui, en séchant et en se figeant, refuse de se lier aux « actions des », cf. *supra*, p. 79)[272] ; les « pièges à changements » que constituent les réflecteurs, les vides ou les transparences apparaissent, autour de 1959, comme des moyens insuffisants ou incomplets pour « introduire l'espace dans l'image » : il faut que le changement et l'activité deviennent un matériau pour la peinture ; l'air environnant, les ondes qui le font vibrer, la chaleur et les odeurs qui s'y propagent, les gestes, etc., le monde complet des évènements physiques doit s'ouvrir à la peinture, et il faut qu'à « regarder » s'ajoute un ensemble d'autres activités (écouter, manipuler des objets ou des instruments, etc.) ; s'il faut continuer à regarder, il faudra en même temps écouter, faire

---

[269] *Ibid*.
[270] Rauschenberg « Random Order », *Location*, vol. 1, printemps 1963.
[271] Rauschenberg *in* Kostelanetz, *ibid*.
[272] Dans un texte essentiel intitulé « The Legacy of Jackson Pollock » (1958), Allan Kaprow écrivit : « Pollock's choice of enormous canvas served many purposes, chief of which (…) is that is mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments. » En élargissant la peinture aux dimensions de la pièce, Pollock fait du spectateur un « participant » plutôt qu'un « observateur », activement impliqué au sein d'un « rituel » (*ibid*.). Si Pollock est une « figure libératrice » aux yeux de Kaprow, c'est parce qu'il indique, à travers la peinture, les chemins d'un « nouvel art concret », et un nouveau terrain d'exploration. Si l'œuvre d'art est un « environnement », il faut cesser de « suggérer à travers la peinture les autres sens », et « utiliser le matériau spécifique de la vue, des sons, du mouvement, utiliser les gens, les odeurs, le toucher (…) tout va devenir un matériau pour le nouvel art concret » (*ibid*.).

fonctionner des radios, « se tenir dans un fort courant d'air », etc., pour que « quelque chose de différent se produise » (cf. *supra*, p.105, n. 267).

Help ! Reign…

Figure 87, *Broadcast*, 1959. Huile, graphite, papier, papier journal, tissu, reproductions et peigne en plastique sur toile, avec trois radios dissimulées, 154.9 x 190.5 x 12.7 cm; Kimiko Powers Collection, Colorado.

Dans *Broadcast* (1959, fig. 87) trois récepteurs radios dissimulés sous la toile sont activés au moyen de boutons placés sur la surface elle-même (Fig. 92). La peinture-machine multiplie les branchements : raccordés à un réseau électrique, les appareils se branchent sur les ondes radio, transforment les ondes électromagnétiques en ondes sonores qui traversent la surface et font se composer la peinture avec tout l'air environnant. La peinture n'est plus seulement immergée dans un milieu physique avec lequel elle multiplie les interactions : elle implique tout un dispositif de transmission et de diffusion : *Broadcast*.

En mettant la peinture en rapport avec les ondes radios, Rauschenberg y fait entrer en même temps toutes les informations qui y sont incorporées avant d'être diffusées. Les radios jouent ainsi le même rôle que les journaux dans les travaux des années précédentes : en captant toute

l'information émise sur la bande, Rauschenberg remplit la peinture d'une foule d'évènements sonores aléatoires[273]. Il ne s'agit pas de faire une peinture « musicale » : l'addition du son n'a pas d'autre fonction que de faire entrer la confusion bourdonnante du réel dans la peinture. C'est pourquoi Rauschenberg exclut en principe l'utilisation d'une bande magnétique, où les sons entravés sont « la traduction d'une idée » : il faut que le son « soit aussi frais que l'accumulation quotidienne de la poussière et de la rouille »[274].

Les événements sonores sont ceux que captent les radios en fonction du lieu où elles se trouvent, et ceux émis au moment où le spectateur se tient devant la toile où dans son entourage ; grâce à eux « l'œuvre opère dans la même situation temporelle que celle où elle est observée », et avec eux toute la cacophonie du monde extérieur entre dans la peinture.

> « J'étais bombardé par les postes de télévision et les magazines, par les débris et par les excès du monde »

se souvient Rauschenberg à propos de cette période :

> « Je pensais que si je pouvais peindre ou faire un travail honnête, il devrait incorporer tous ces éléments, qui étaient et qui sont une réalité. » [275]

Pour incorporer « l'excès du monde », le chaos d'informations sans grammaire qui assaille en permanence l'attention[276], Rauschenberg fit en sorte que les radios ne puissent diffuser en même temps la même station, du moins pas au même volume : les deux boutons – l'un pour le volume et l'autre pour la fréquence – contrôlent en même temps les trois récepteurs ; s'il est possible de faire émerger du bruit des signaux en accordant les radios, l'attention est toujours

---

[273] Nous ne disposons pas d'informations précises regardant le réglage des radios utilisées dans *Broadcast*. Nous savons en revanche que Rauschenberg insistait pour que les cinq radios que devait à l'origine abriter *Ace* (1962), dont le projet fut initié l'année suivante, n'utilisent que la bande AM, la bande FM étant à l'époque réservée surtout à la musique classique et aux programmes culturels. Voir, Billy Klüver « Working With Rauschenberg », in *Robert Rauschenberg, a Retrospective*, *op.cit.*, p. 312. Avec cette œuvre, Rauschenberg donne sa propre version miniature de la composition aléatoire de John Cage, *Imaginary Landscape #4* (1951), où 12 radios sont manipulées par 24 performeurs. Voir Joseph, *ibid.*, p. 223. L'utilisation des radios, écrit Cage, permet de faire « une composition musicale dont la continuité est libre de tout goût et de toute mémoire (psychologie), et aussi de la littérature et des traditions de l'art. Les sons entrent dans le temps et l'espace en étant centrés à l'intérieur d'eux-mêmes, non entravés par leur soumission à une quelconque abstraction, leur circonférence libre à 360 degrés pour un jeu infini d'interpénétrations. » Voir Cage, « Pour décrire le processus de composition utilisé dans *Music of Changes* et *Imaginary Landscape #4* », in *Silence*, *op.cit.*, p. 66.

[274] Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid.*, p. 235.

[275] *Ibid.*, p. 217.

[276] Voir sur ce point « Note on Painting Oct. 31–Nov. 2, 1963 ». Alors qu'il se trouve dans le van qui emmène en tournée les danseurs de la Merce Cunningham Company, Rauschenberg rédige un texte, dont les phrases sont hachées d'inscription diverses aperçues à travers les vitres : « I find it nearly impossible free ice to write about Jeepaxle my work. The concept I planetarium struggle to deal with ketchup is opposed to the logical community lift tab inherent in language horses and communication. My fascination with images open 24 hrs. is based on the complex interlocking if disparate visual facts heated pool that have no respect for grammar », texte publié initialement dans *SAC Journal* (Tokyo), no. 34, décembre, 1963.

soumise à des sollicitations multiples et contradictoires, fragmentée à travers des canaux asynchrones et interférents.

En installant la peinture « dans la situation temporelle où elle est observée » et en l'élargissant en un « milieu » ouvert, Rauschenberg entendit « différer la mort de l'œuvre », conjurer l' « instant de la résolution » qui la fige. Mais l'addition du son, et l'accumulation des évènements sonores aléatoires eût d'abord pour effet de « tuer » la peinture :

> « The painting went dead. It looked superficial and static, like a poster. »[277]

L'élargissement de la peinture aux dimensions d'un environnement multi-sensoriel entraîne inévitablement la rupture des conditions imposées par les travaux antérieurs, et impose un tout nouveau régime d'observation. Les actes ne peuvent plus se faire sur le terrain le plus restreint, et selon un enchaînement « partie par partie » : il faut que l'activité soit coextensive à tout le champ des événements sonores. C'est pourquoi *Broadcast* fut d'abord conçu au moyen d'images « que l'on puisse voir de l'autre côté de la pièce », dit Rauschenberg. La surface réunifiée n'est plus le produit d'une construction « bloc par bloc », et les incessants « changements de mise au point » (« changes of focus ») qu'elle induit sont éliminés au profit d'une image intégrée, perçue à distance et d'un seul regard.

Mais une contradiction éclate, qui défait tout le système : la saisie optique à distance et par l'ensemble, en défaisant toutes les dépendances du regard à l'ordre successif des parcours, et en le réinstallant dans ses anciens privilèges, le soustrait à l'ordre du temps, ou supprime le temps comme dimension réelle de l'observation. Tandis qu'écouter a lieu dans le temps (et que le monde sonore est ouvert à une accumulation incessante de son nouveaux), le regard est maintenu dans les limites d'un état instantané ; rivée à l'instant, la peinture est distancée par les processus impliqués au niveau de la perception auditive. Tandis qu'une information de qualité indéterminée transite sans arrêt à travers elle, la peinture est à l'arrêt et n'a que des déterminations fixes :

> « J'ai réalisé que les détails ne devaient pas être perçus d'un seul regard, qu'il fallait être capable de regarder d'un endroit à l'autre, sans ressentir l'image d'ensemble. Je devais construire une surface qui invite à un changement constant de mise au point et à

[277] Rauschenberg, propos recueillis par Gene Swenson dans « Rauschenberg Paints a Picture », Art News, Vol. 62, n°2, avril 1963.

un examen des détails. *Ecouter s'opère dans le temps. Regarder devait aussi s'opérer dans le temps.* »[278]

L'image doit être directement affectée par les transitions et impliquer à nouveau l'activité au niveau de ses propres phénomènes ; non seulement, nous devons écouter en même temps que l'on regarde, mais le regard lui-même doit entrer en rapport avec la durée impliquée par la perception auditive et avec la production aléatoire des phénomènes sonores. Rauschenberg défait la perception de l'ensemble en la subordonnant aux conditions de la vision rapprochée, et brise l'assurance de la vision à distance en réintroduisant la nécessité de se déplacer « d'un endroit à l'autre ». Le transport se fait à travers les éléments partiels qui s'ajoutent à l'image d'ensemble, qu'ils fragmentent en une multiplicité de canaux asynchrones (introduisant ainsi dans l'ordre de la perception optique les phénomènes produits par les radios).

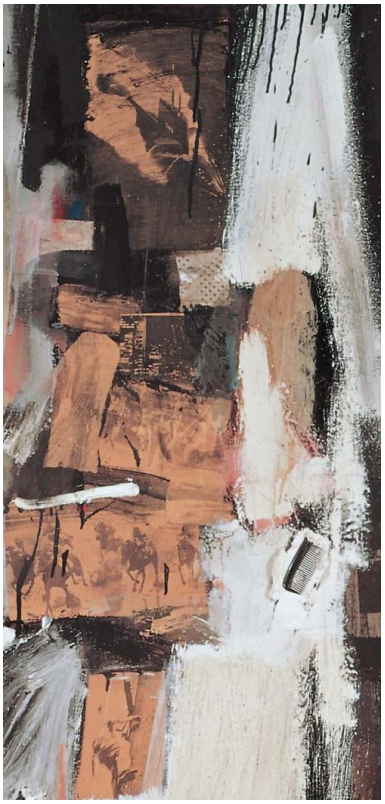

Figure 88, *Broadcast*, détail.

Une série de photographies multiplie les images du transport, et le mouvement introduit au niveau de leur thème ou de leur contenu se combine avec les grands mouvements de la peinture (Fig.88). La course horizontale des athlètes et des chevaux active les lignes transversales, tandis que l'ascension verticale du grimpeur et la plongée du sous-marin convertissent le système des diagonales en un mouvement oscillatoire : la peinture *ondule* sous l'effet de la combinaison des modes de transport. C'est ce qui lui permet de rejoindre la production des effets sonores : comme les ondes radioélectriques et les ondes acoustiques induisent un mouvement réel et permettent le transport de l'information sans déplacement de matière, la peinture en oscillant réintroduit le mouvement tout en maintenant l'immobilité de ses éléments. (Le graphique, au bord gauche de la toile (Fig. 89) suscite et enregistre à la fois le dynamisme oscillatoire de la peinture).

Figure 89, *Broadcast*, détail.

Ce que le spectateur est invité à faire avec les radios (faire émerger des signaux au milieu du bruit, faire varier les fréquences asynchrones et les canaux divergents), éclaire ce qui est exigé

[278] Rauschenberg, cité par Joseph, *ibid,* p. 224.

de lui sur le plan visuel (dé-focaliser le regard, circuler d'un point à l'autre et d'un niveau à l'autre, combiner entre eux les éléments « sans ressentir l'image d'ensemble ») et tout se passe comme si l'activation des radios faisait en même temps varier l'aspect visuel de la peinture.

Au centre de la toile est collé un peigne brisé (Fig. 90). Tout en nous reconduisant au readymade duchampien de 1916, qui conjugue le savoir faire impossible de la peinture au mode subjonctif (dont on ne sait pas, comme l'a noté très justement Thierry de Duve, s'il désigne un impératif hypothétique : « Que je peigne », ou s'il prend ironiquement à partie tous les peintres : « Qu'ils peignent ! »), il est possible que le peigne, qui en anglais se dit « comb », formule à son tour sur le mode de l'association contrainte l'exigence qui permet de ranimer la peinture : la moitié de peigne (« comb ») collée à la surface, est aussi la moitié du nom générique de la peinture (« combine »), et de l'activité qui la produit (« to combine ») ; l'autre moitié est à la charge du regardeur qui doit savoir conjuguer l'objet au présent : « to comb », signifie « peigner », mais aussi « fouiller » la surface et la « passer au peigne fin » (« examiner les détails », « aller d'un endroit à l'autre », dans le détail irrégulier de la surface).

Figure 90, *Broadcast*, détail

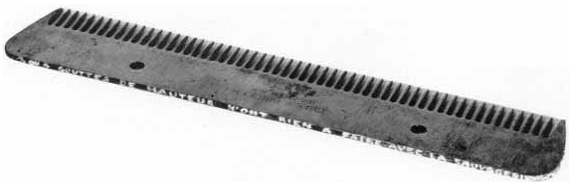

Figure 91, Marcel Duchamp, *Peigne* (*Comb*), New York, 17 février 1916, 11h00 A. M. Peigne en fer gris. Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arsenberg Collection.

De part et d'autre des boutons de contrôle (Fig. 92), on distingue deux fragments d'inscriptions « HELP ! » et « REIGN » – dont les gros caractères sont visibles à distance de la toile, et presque « depuis l'autre côté de la pièce ». Il est frappant que ces deux éléments n'aient jamais été mis en rapport avec les déclarations de Rauschenberg au sujet de *Broadcast*. REIGN… doit probablement être lu comme la partie tronquée de

Figure 92, *Broadcast*, détail.

« Reignite » (« rallumer », « relancer », « redéclencher ») ; HELP ! REIGN(ITE), c'est une nouvelle injonction lancée au regardeur, à mettre marche les radios, et à se mettre en marche, à réanimer la peintre par le mouvement du regard et les incessants « changements de mise au point »[279]. C'est un appel, lancé du fond de la peinture, à la relancer sans cesse (« reignite »), en maintenant les conditions d'une expérimentation active (et peut-être aussi l'introduction d'une exigence qui dérange les règles qui sont celles de l'institution qui abrite l'œuvre).

[279] Branden Joseph, ne retenant qu'une moitié de l'inscription, réduit son rôle à celui d'une « interaction dialogique entre différents médiums », grâce à laquelle « le collage permet à la peinture de « diffuser » (« broadcast ») un appel « Au secours ! », tandis que les radios produisent un collage audio cacophonique. Voir B. W. Joseph, « Le refus de Rauschenberg », *art.cit.*, p. 266.

Le monde entier est une gigantesque peinture

« It's almost as if art, in painting and music and stuff, is the leftovers of some activity. The activity is the thing that I'm most interested in. »
Rauschenberg[280]

Si *Broadcast* est le lieu d'une hésitation, c'est parce qu'elle se situe à un point de bascule, et si l'œuvre se dédouble, c'est qu'elle marque à la fois l'instant d'un dérèglement et le seuil d'un fonctionnement, le moment où la peinture, s'affranchissant pour une part des conditions qui régissaient jusqu'ici sa pragmatique propre, s'ouvre à de nouveaux ordres empiriques et à des actions nouvelles.

Yve-Alain Bois repère une rupture profonde dans la série des Combines, qu'il situe autour de 1959-1960 : la surface picturale est « réunifiée » et change à nouveau de nature ; si elle constitue toujours un plan matériel solide sur lequel peuvent être collés ou cloués des objets de toutes sortes, elle n'est plus elle-même le produit d'une activité de construction, et à la perception « ambulatoire », dépendante d'un examen des détails, se substitue une perception à distance. Nous ne pouvons le suivre en revanche lorsqu'il affirme que Rauschenberg rétablit le double principe d'unité et d'homogénéité qu'il s'était appliqué à défaire par tous les moyens avec les Combines des années précédentes[281]. Nous ne croyons pas que Rauschenberg ait jamais cherché à *défaire* : la dispersion d'éléments qui remplit la surface des *Combines* n'est pas le résultat d'une stratégie de *déconstruction*, elle est le réel lui-même en tant qu'il entre à nouveau dans la peinture ; l'ensemble qu'ils constituent est le produit d'une *construction*, reposant entièrement sur les connexions immanentes au matériau, et le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de les faire croître ou de les enrichir. Au lieu d'affirmer simplement le multiple et de défaire les relations naturelles qui sans cela seraient sagement ordonnées, Rauschenberg fait de la peinture un instrument pour la production de relations, un outil pour « rapiécer le monde » et lui donner une commencement d'ordre ou une moindre confusion. L'année 1959 marque une limite du processus, et le déplacement des enjeux de la peinture ; il ne s'agit plus seulement de faire tenir un matériau hétérogène dans le plan au moyen de connexions immanentes ou de règles intrinsèques : la

[280] Rauschenberg, cité par Kostelanetz, *ibid*.
[281] « Rauschenberg's Combines abandoned the game of topping hands (…) By returning to its traditional role of neutral receptacle by redeeming the homogeneity that had been so effectively undermined, the ground sutures all gaps and, to my mind at least, depletes the late Combines of any energy, despite the fact that their painterly gestures are done with ever more bravado. » Y-A. Bois, *ibid*.

peinture implique désormais une production de relations extérieures, et fait de la création de relations à même le contexte un enjeu immédiat. Les connexions ne sont plus seulement entre les choses mais entre les hommes et entre les actes : des protocoles indéterminés sont établis qui font des évènements, des actes, des comportements et des circonstances un matériau à part entière.

Si comme l'affirme Y-A Bois « la vitesse tient à l'essence du nouveau mode »[282], et si les gestes font à nouveau leur entrée dans la peinture (« without quotation marks »), c'est parce que son rôle est désormais d'*établir le contact* avec le monde de l'action :

« The duty or beauty of a painting is that there is no reason to do it nor any reason not to. It can be done as a *direct act or contact with the moment* and that is the moment you are awake and moving. »[283]

Il faut multiplier les rapports avec l'activité avant que la peinture ne sèche et se fige, faire du temps de l'exécution une partie de l'œuvre (*Time Paintings*), conserver l'œuvre en procès à l'intérieur de l'œuvre faite (*Reservoir*), ou y inclure l'œuvre à faire, sous forme de prescriptions adressées aux spectateurs.

Dans *Black Market* (1961, fig. 93) le trajet clairement « déclaré » par les éléments conduit *hors* de la toile, vers la « boite à objets » posée sur le sol. Il n'y a qu'une direction (« ONE WAY »), celle qui conduit de l'œuvre au monde réel, et relie la peinture aux événements et aux actions qui n'ont lieu qu'en lui. La valise en bois, raccordée à la toile par une cordelette, contenait à l'origine quatre objets, du genre de ceux qui remplissaient les combines des années précédentes : un mouchoir en tissu, une photographie, une lampe torche et une ampoule partiellement recouverte de bernacles, auxquels s'ajoutaient quatre tampons encreurs (portant tous le nom de Rauschenberg, et un numéro de 1 à 4), plusieurs crayons et une carte écrite par Rauschenberg en dix langues, sur laquelle on pouvait lire : « Les objets 1, 2, 3 ou 4 peuvent

Figure 93, *Black Market*, 1961. Huile, aquarelle, crayon, papier, tissu, coupures de journal, papiers imprimés, reproductions imprimées, bois, métal, fer blanc et quatre bloc-notes à pince sur toile avec corde, tampon en caoutchouc, tampon encreur et divers objets dans une petite valise en bois, donnés et pris de façon aléatoire par les visiteurs, 125.7 x 149.9 x 10.2 cm, profondeur variable. Museum Ludwig, Cologne.

[282] *Ibid*.
[283] Rauschenberg, cité par Kostelanetz, *ibid*.

être emportés si un nouvel objet est mis à leur place. Merci de tamponner l'objet avec le même numéro, et de le tracer ou de le dessiner dans le livre correspondant à ce numéro, et de signer de votre nom. »[284] La surface des *clipboards* contenant les registres numérotés où doivent être « inscrits » les objets readymades, est réfléchissante et capture le reflet du spectateur qui s'apprête à y laisser la trace de sa propre « contribution » au processus.

Des actes concrets sont exigés du spectateur qui font permuter les éléments dans l'œuvre, et y introduisent en contrebande des objets dont le statut échappe à la régulation de l'institution qui abrite l'œuvre : *Black Market*.

Figure 94, *Pantomime*, 1961. Huile, émail, papier, tissu, bois, métal et roue en caoutchouc sur toile avec ventilateurs électriques, 213.4 x 152.4 x 50.8 cm). Collection privée. Courtesy Kunstmuseum Liechtenstein.

Y-A. Bois trouve « étrangement inactifs » les ventilateurs fixés à la surface de *Pantomime* (Fig. 94) ; c'est que l'activité dans l'œuvre mobilise autre chose que le regard : la peinture se compose avec tout l'air environnant, c'est un « relief aérien », dont les dimensions correspondent à la masse d'air qu'elle met en mouvement.

La peinture est une « scène muette », son action doit se faire reconnaître par le geste : comme le pantomime, le peintre doit se frayer un chemin par l'action pour toucher l'esprit. « Toute situation physique influe non seulement sur ce que vous voyez, mais sur ce que vous *pensez* en voyant », dit Rauschenberg, qui « fait la pensée » à l'aide des courants d'air[285].

---

[284] Avec *Black Market*, Rauschenberg donne sa propre version de la *Boite en valise* (1935-1941) de Duchamp, contenant 69 répliques miniatures « dont l'ensemble (…) représente l'œuvre à peu près complète de Marcel Duchamp entre 1910 et 1937 » (M. Duchamp, bulletin de souscription adressé aux collectionneurs, Katherine S. Dreier, Louise et Walter Arensberg) Rauschenberg reprend le dispositif et en subvertit le principe, au moyen des idées de Duchamp lui-même ; à la réflexivité et à l'exhaustivité de la *Valise*, Rauschenberg substitue l'ouverture de l'œuvre aux influences extérieures, et l'exigence de la participation : « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur *établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur* en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif » (M. Duchamp, *Le processus créatif, op.cit.*, nous soulignons). Voir B. Joseph, *ibid.*, p. 267-269.

[285] Cf. *supra*, p. 105, n.267. Au sujet de *Pantomime*, Rauschenberg se rappelle : « De Kooning at that time kept talking about the different ways that paint dries, and that seemed to me an interesting thing to show in a painting, and that's one of the things I tried to do in that painting. » La solidification prématurée de la peinture est un événement fâcheux, qui la sépare de l'action des gens et de la vie réelle (cf. *supra*, p.79). « La peinture figée m'a toujours dérangé, une fois que la peinture a cessé de couler, que la toile est sèche, que les seules modulations possibles sont très subtiles et imperceptibles, à moins d'avoir connu la toile auparavant » (conversation avec Billy Klüver, cité par Joseph dans *Random Order*, *op. cit.*, p. 296). Dans *Pantomime* les deux ventilateurs, en mettant la peinture en rapport avec les flux d'air, semblent maintenir une partie du mouvement qui a donné sa forme à la peinture : les masses rouges et noires semblent se déplacer de gauche à droite, tandis que le blanc coule de droite à gauche, sous l'effet des déplacements de l'air.

L'introduction d'éléments technologiques actifs dans la peinture à partir de *Broadcast* ne vise qu'à la coupler avec le spectateur au sein d'un « environnement »[286] : collaboration élargie où la peinture est rendue entièrement dépendante des circonstances, « aussi fraiche que l'accumulation de la poussière et de la rouille », ou que la lettre reçue le jour même[287].

Tout au long des années soixante, depuis la rencontre avec Billy Klüver, lors de la performance de Jean Tinguely intitulée *Hommage à New York*, en mars 1960, jusqu'à la *Mud Muse* (1968-1971), Rauschenberg poursuivra le grand projet d'un environnement « réceptif aux conditions météorologiques, aux spectateurs, au trafic, aux bruits et à la lumière »[288] ; il faudra désormais peindre « sans la présence physique des objets (…) dans les peintures », pour y mettre le tout de la perception et de la vie réelle, « à un degré tel qu'on ne puisse plus les appeler des peintures, mais que ce soit un environnement, un milieu » : le monde entier est devenu une gigantesque peinture[289].

Les branchements et les appareillages divers qui affranchissent la peinture de sa dépendance stricte vis-à-vis du regard et la convertissent en un environnement multi-sensoriel, défont les conditions anciennes de son exercice et l'introduisent dans un espace neuf. Mais les expérimentations technologiques n'ont pas modifié toutes seules la situation de la peinture. L'autre événement décisif, qui redistribue les rapports et déplace tous les enjeux se produit à la fin de l'année 1959, et peut être précisément daté : la participation de Rauschenberg au happening organisé par Allan Kaprow à la Ruben Galery à New York (*18 Happenings in 6 Parts*) au cours duquel il peignit sur scène avec Jasper Johns, a sans doute précipité l'abandon du « lent processus d'accumulation » qui avait régulé toutes les opérations au cours des années précédentes[290] et achevé de faire de la peinture une action[291]. C'est l'autre

---

[286] Lewis Ellemore, l'un des ingénieurs qui collabora à la réalisation de *Mud Muse* (une cuve remplie de boue de forage qui réagissait aux sons produits par les spectateurs), se rappela au sujet de la réalisation de ce projet : « Fondamentalement, Bob voulait dépasser les deux dimensions et coupler l'œuvre avec le spectateur, d'une manière qui reste encore à déterminer. »

[287] « I envy the performance arts because if you're not there, there is no show. It's as good as the mail that you had that day. It's temporary, time can change it. » Rauschenberg *in* B. Rose, *ibid*., p. 110.

[288] R, cité par Joseph, *ibid.,* p. 282.

[289] « Le grand reproche que l'on peut m'adresser est d'employer des matériaux que l'on considère séparés du contenu de la peinture. J'ai maintenant l'intention de peindre sans la présence physique des objets que j'ai intégrés dans les peintures, ou bien de le faire à un tel degré qu'on ne puisse plus les appeler des peintures, mais que ce soit un environnement, un milieu. Il n'y a pas de raison de ne pas considérer que le monde entier est une gigantesque peinture. » Rauschenberg, *in* A. Parinaud, *ibid*.

[290] « I cannot date precisely when Rauschenberg's Combines abandoned the game of topping hands, but my guess is that the act of painting onstage in October 1959, during the performance of Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Parts*, constituted a major turn away from the slow process of accumulation that had presided over his art during the preceding years. »

[291] A la fin de *The Legacy of Jackson Pollock*, Kaprow écrivait : « Objects of every sorts are materials for the new art : paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand of other things that will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if

borne de l'oscillation dans laquelle est saisie la peinture au cours de la décennie à venir : si le monde entier est devenue une gigantesque peinture, la peinture en retour est devenue une performance.

---

for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard of happenings and events (…) all will become materials for the new art. » Comme l'a fait remarquer Calvin Tomkins, la description ressemble à un inventaire des objets qui encombraient alors l'atelier de Rauschenberg ; Kaprow racontât plus tard qu'il l'écrivit peu de temps après avoir rendu visite à Rauschenberg à son atelier new yorkais (cf. C. Tomkins, *Off the Wall*, *op.cit.*, p. 151).

Appendice : Peinture épique

Si la peinture est remplie de bribes et de morceaux d'histoires si disparates (*odds and ends*), et ne peut plus être organisée sous l'unité d'un drame, c'est que « le monde lui-même ne raconte pas une seule histoire », et se présente comme « une épopée plutôt qu'un drame»[292]. « Chaque instant, dit Rauschenberg de son côté, est un assemblage de matériaux, d'idées et de désirs conflictuels »[293].

Il y a au cœur de la vision pluraliste de l'univers une visée *épique*, et il se peut que l'œuvre de Rauschenberg hérite de ce qui fait l'essentiel de l'épopée : lorsque le monde est plongé dans la confusion et qu'on ne peut plus y trouver aucune hiérarchie, lorsque tous les outils de synthèse permettant d'anticiper l'ordre sont rompus, l'épopée « prend le relais ».[294] En tant qu'elle désigne un « travail » plutôt qu'une forme spécifique, l'épopée permet de penser dans le défaut de tout principe d'unité : au lieu de chercher à les réduire, elle se nourrit de la confusion et des discordances; elle n'exige pas la « convergence » et se nourrit au contraire d'excusions centrifuges (« enchaînement ininterrompu » des faits poussés au bout de leur logique propre) ; elle se renforce de la multiplication des éléments annexes ou intercalés, procède par juxtaposition et redoublement de séries indépendantes. C'est ce qui fait la longueur de l'épopée et son débordement caractéristiques ; c'est ce qui fait que les toiles de Rauschenberg sont toujours à l'échelle de la vie elle-même, et que même lorsqu'elles retrouvent les dimensions restreintes du format cubiste, elles sont marquées d'une sorte de « démence additive ».

La prolifération des objets et la multiplication des liaisons concrètes est en réalité l'effet d'un prodigieux raccourci, et le résultat d'une soustraction : en traitant le réel dans le sens d'un « arrangement expérimental », sans copie d'un ordre préexistant et sans principe de liaison défini, le « travail épique » nous permet d'« entrer dans le mouvement qui est celui de la vie »[295], d'être débordés par les logiques qui existent en si grand nombre dans le réel.

Le monde épique de James, où l'unité « se contente de relier les éléments les uns aux autres de proche en proche, et signifie souvent qu'une juxtaposition tout externe et non un lien plus

---

[292] W. James, *Le pragmatisme*, *op.cit.*, p. 184.
[293] Cité par Joseph in *ibid.*, p. 85, n. 82.
[294] Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006, dont nous ne faisons que reprendre les analyses. On a dit parfois qu'une épopée « est impensable dans une société de la dissolution historique et spirituelle» (voir John Malcolm Brinnin William Carlos Williams - American Writers n°24, mai 1963).
[295] *Ibid.*

intime »[296], ressemble à « une pensée non aboutie » ; comme dans le récit épique, qui reste décidément obscur, et ne s'exprime jamais conceptuellement, le monde de James est définitivement « embrouillé » (« tangled »), cahoté, fragmentaire et discontinu.

Mais le chemin pénible qui nous reconduit au réel sous sa forme brute, non encore réduite à des termes, est le seul qui nous permette d'entrer en possession de la vie réelle [297] ; on ne renonce aux avantages esthétiques ou logiques de la pensée rationnelle qu'au profit d'une pensée *efficace*, qui nous permet d'accompagner le mouvement de la vie, d'apprendre par quels moyens elle se met en marche et poursuit sa route (cf. *supra*. p. 48).

[296] W. James, *ibid*., p. 188.
[297] W. James, *Philosophie de l'expérience*, *op.cit*., p. 264

Bibliographie

Robert Rauschenberg

Catalogues, monographies :

- BASUALDO, C. et BATTLE, E.F. (éd.), *Dancing Around The Bride*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2013.

- CRAFT, C., *Robert Rauschenberg*, Londres, Phaidon press, 2013.

- DAVIDSON, S, et David White, *Robert Rauschenberg. Photographies, 1949-1962,* Trad. H. Lebailly, Paris, Gallimard, 2011.

- DICKERMANN, L., *Rauschenberg, Canyon*, New York, The Museum of Modern Art, 2013.

-FEINSTEIN, R, *Random Order: The first fifteen years of Robert Rauschenberg's art*, *1949-1964*, Ph.D, New York University, UMI, 1990.

- HOPPS, W., *Robert Rauschenberg, The Early 1950s*, Houston, Menil Foundation and Houston Fine Art Press, 1991.

- HUNTER, S., *Robert Rauschenberg : œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2006.

- KOTZ, M.L., *Robert Rauschenberg: Art and Life,* New York, Harry N. Abrams, 1990.

- MATTISON, R.S., *Breaking Boundaries*, New Heaven, Londres, Yale University Press, 2003.

- RAUSCHENBERG, R., DAVIDSON, S., BROWN, T. et FINE, R.E., *Robert Rauschenberg : A Retrospective*, New York, H.N. Abrams, 1997.

- ROSE, B., *Robert Rauschenberg*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002.

- SOLOMON, A., *Robert Rauschenberg*, New York, The Jewish Museum, 1963.

- SCHIMMEL, P., CROW, T., JOSEPH, B.W., STUCKEY, C. et AMELINE, J.-P., *Robert Rauschenberg : Combines*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2005.

- TURREL, J., (éd.), *Rauschenberg, Sculpture,* Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 1995.

***Entretiens* :**

- BENAYOUN, M., *Rauschenberg : In the gap between. Entretiens avec Robert Rauschenberg,* Paris, Archibooks, 2006.

- KOSTELANETZ, R., « A Conversation with Robert Rauschenberg » Partisan Review, n°35, 1968, p. 92-106.

- « Conversation with Robert Rauschenberg » (1968), *in* R. Kostelanetz. *The Theatre of Mixed Means*, Londres, Pitman, 1970.

- MILLET, C. et SALOMON, M., « Robert Rauschenberg : à travers le monde », *Art Press*, n° 65, décembre, 1982.

- PARINAUD, A., « Un misfit de la peinture new-yorkaise se confesse », revue *Arts*, n°821, Paris, 10 mai 1961 (repris dans Paris-New-York, 1908-1968, Paris, Centre George Pompidou, Gallimard, 1991).

- ROSE, B., *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987.

- SECKLER, D.G., « Oral history interview with Robert Rauschenberg », 25 décembre 1965, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Essais :

- CAGE, J., *« Sur Robert Rauschenberg, artiste, et son œuvre »*, in *Silence, Conférences et écrits*, Genève, Hors-champ et Héros limite, 2012.

- FAHLSTRÖM, O., « A Street Full of Presents », New York, octobre 1961, initialement paru en suédois sous le titre "En gata full av presenter," *Konstrevy* 37, no. 5–6, p. 176–181, 1961.

- IKEGAMI, H., *The Great Migrator : Robert Rauschenberg and the Global Rise of American Art,* Londres, MIT Press, 2010.

- ISHAGHPOUR, Y., *Rauschenberg, le monde comme images de reproduction*, Farrago/ Léo Scheer, Tours, 2003.

-JOSEPH, B.W., *Random Order : Robert Rauschenberg et la néo avant-garde*, SIC, Bruxelles, 2012. (Ouvrage publié à l'origine sous le titre : *Random Order : Robert Rauschenberg and the Neo Avant-Garde,* trad. A. Lejeune, O. Mignon, R. Pirenne, Cambridge (Mass.)- Londres, MIT Press, 2003).

-KRAUSS, R., « Robert Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993. (Publié à l'origine in *The Originality of the Avant-Garde and Others Modernists Myth*s, trad. Jean Pierre Criqui, Cambridge, MIT Press, 1985).

-STEINBERG, L., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth Century Art*, London, Oxford University Press, 1972.

- *Encounters with Robert Rauschenberg*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

- TOMKINS, C., *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin Books, 1980.

- *The Bride and The Bachelors*, New York, Gagosian, 2013.

Articles de périodiques :

- BOIS, Y.-A., « Eye to the Ground », *Artforum* 44, no. 7, Mars 2006.
- CRIMP, D., « On the Museums Ruins », 1980, *October*, vol. 13, MIT Press, pp 41-57.
- FINEBERG, J., « Robert Rauschenberg's Reservoir », 1998, *American Art*, Vol. 12, pp 84-88.
- JOSEPH, B.W., « A Duplication Containing Duplications: Robert Rauschenberg's Split Screens », 2001, *October*, Vol. 95, MIT Press, pp 3-27.

-« The Gap and the Frame », *October*, été 2006, n°117, p. 44–70.

- KRAUSS, R., « Perpetual Inventory », *October*, 1999, n°88, MIT Press, p 86-116.
- MILLET, C., « Le corps morcelé de la sculpture, Robert Rauschenberg », in *Art Press*, n°90, mars 1985.
- MOLESWORTH, H., « Before Bed », *October*, hiver 1993, n°63, pp. 68-82.
- « Gloria », in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1959, Vol. 56, No. 2, p. 72.

Ouvrages littéraires (et textes critiques sur la littérature) :

- CALLE-GRUBER, M., (dir.), *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2008.
- FAUCHEREAU, S., *Lecture de la poésie américaine*, Paris, Minuit, 1968.
- FOLSOM, E., « Walt Whitman's Prairie Paradise », *in* Robert F. Sayre (éd.), *Recovering the Prairie*, Madison, University of Wisconsin Press, 1999, p. 47-60.
-GOYET, F., *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Champion, 2006.
-LAWRENCE, D.H., *Studies in Classic American Literature*, Penguin Books, 1990.
-LONGUET, P., *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Minuit, 1995.
- SARTRE, J.-P., « Au sujet de John Dos Passos et de 1919 », in *Situations I*, Paris Gallimard, 1947.
-SIMON, C., *Les corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.

- « Le discours de Stockholm », Paris, Minuit, 1986.
- « La fiction mot à mot » in Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.
-WHITMAN, W., *Feuilles d'herbe/ Leaves of Grass*, Paris, Aubier (éd. bilingue), 1989.
-WILLIAMS, C.W., *Paterson*, trad. fr. Yves di Manno, Paris, José Corti, 2005.
- ZERBIB, D., « Un espace pratérique : de Walt Whitman à Vachel Lindsay, poésie et cinéma au défi des plaines », publié in *Retour d'y voir*, n°6, 7 et 8, pp 1074-1088, 2013.

Sur la ville :

- ANDERSON, N., *Le Hobo, sociologie du sans abri* (trad. A.Brigand), Paris, Armand Colin, 2011. (Publié intialement sous le titre « *The Hobo : The Sociology of the Homeless Man* », Chicago, University of Chicago Press, 1923).
- GRAFMEYER, Y. et JOSEPH, I., *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984.
- PARK, R.E., « The Mind of the Hobo: Reflections upon the Relation Between Mentality and Locomotion », in R.E. Park et E.W. Burgess, « *The City. Suggestions for the Investigation of Human Behavior in Urban Environment* », Chicago, The University of Chicago Press, 1925.
- « Human Migration and the Marginal Man », *American Journal of Sociology*, Vol. 33, N°6, pp. 881-893, mai 1928.

Autres ouvrages :

- CAGE, J., *Silence, Conférences et écrits*, Genève, Hors-champ et Héros limite, 2012.
- CHARLES, D., *Gloses sur John Cage*, Paris, UGE, 1978.
- CHASSEY, E., DE, *La peinture efficace. Une histoire de l'abstraction aux Etats-Unis, (1910-1960),* Paris, Gallimard, 2001.
- COMETTI, J.-P. et GIRAUD, E. (dir), *Black Mountain College, Art, démocratie, utopie*, Rennes, PUR/CIPM, 2014.
- DELEUZE, G., *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
- DEWEY, J., *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2008 (Initialement paru en 1920 sous le titre *Art as Experience,* trad. coll., coordonnée par J.-P. Cometti).
- DUVE, T., DE, *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit, 1989.

- *Résonances du readymade*, Nice, Jacqueline Chambon, 1989.
- ELDEFIELD, J. (éd.), *Essays on Assemblage*, New York, MOMA, 1992.
- FOGELMAN-SOULIE, F., *Les théories de la complexité*, Paris, Le Seuil, 1991.
- FRIED, M., *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.
- GREENBERG, C., *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1988 (Initialement publié sous le titre, *Art and Culture*, trad. A. Hindry).
-INGOLD, T., *Une brève histoire des lignes*, Paris, Zones sensibles éditions, 2011 (*Lines, A Brief History*, Routeledge, trad. S. Renaut, 2007).
- JOSEPH, I., *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens - Klincksieck, 1984.
-JUDOVITZ, D., *Déplier Duchamp, passages de l'art*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- KATZ, V., *Black Mountain College, Experiment in Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2013.
- LATOUR, B. (avec la collaboration d'E. Hermant), « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèques, collections », *in* M. Baratin, C. Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques*, Paris, Albin Michel, p.31, 1996.
- LEVI-STRAUSS, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LUKE, M.R., *Kurt Schwitters*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- RIVIERE, J.-L. (éd), *Cartes et figures de la terre*, Paris, Centre Pompidou, 1980.
- ROSENBERG, H., *La tradition du nouveau*, Paris, Minuit, 1962 (Initialement publié sous le titre *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959 ; trad. A. Marchand).
- SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992 (Initialement publié sous le titre *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, trad. C. Noille).
- ZOURABICHVILI, F., *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, PUF, 2011.
- VALERY, P., *Philosophie de la danse* in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1402, 1957.

William James

Œuvres de William James:

- *Psychology. The Briefer Course,* Henry Holt and Co, 1892 ; *Précis de Psychologie* (trad. N. Ferron), Paris, Les empêcheurs de penser en rond/ Le Seuil, 2003.
- *The Will to Believe,* Boston-New York, The New World, vol. 5, 1896 *; La volonté de croire* (trad. L.Moulin), Paris, Flammarion, 1916.
-*Pragmatism, Londres, 1908 ; Le pragmatisme* (trad. N. Ferron), Paris, Flammarion, 2007.
-*The Meaning of the Truth, A Sequel to Pragmatism,* New York-Londres-Bombay, Calcutta, Longmans-Green, 1909 ; *L'idée de Vérité* (trad. L. Veil et M. David), Paris, Alcan, 1913 ; Collectif DPHI, *La signification de la vérité*, Lausanne, Antipodes, 1998.
-*A Pluralistic Universe. Hibbert Lectures at Manchester College on the Present Situation of Philosophy,* Londres-Bombay et Calcutta, 1909 ; *Philosophie de l'expérience* (E. Le Brun et M. Paris), Paris, Flammarion, 1910 ; *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste* (trad. S. Galetic), Paris, Les emêcheurs de penser en rond/ Le seuil, 2007.
-*Some Problems of Philosophy. A Beginning introduction to Philosophy*, New York- Bombay et Calcutta, 1911 ; *Introduction à la philosophie* (trad. S. Galétic), Paris, Les empêcheurs de penser en rond / Le Seuil, 2006.
- *Essays in Radical Empiricism*, New York, Longman Green and Co, 1912 ; *Essais d'empirisme radical* (trad. G. Garreta et M. Girel), Marseille, Agone, coll. Banc d'essais, 2005.

Ouvrages sur William James :

- LAPOUJADE, D., *William James, empirisme et pragmatisme*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond / Le seuil, 2007.
- *Fictions du pragmatisme. William et Henry James*, Paris, Minuit, 2008.
- MADELRIEUX, S., *William James : l'attitude empiriste*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- WAHL, J., *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, Paris, Alcan, 1920 ; rééd. Les empêcheurs de tourner en rond / Le Seuil, 2005.

Articles de périodiques :

- LAPOUJADE, D., *William James : de la psychologie à l'empirisme radical*, revue *Philosophie* n° 64, Minuit (éd.), pp15-30, décembre 1999.
- GALETIC, S., *Théorie et pratique chez William James*, Bulletin d'analyse phénoménologique (en ligne), Vol.4, n°3 : *Théories et pratiques*, 2008.

Articles extraits d'autres ouvrages :

- LAPOUJADE, D., *Du champ transcendantal au nomadisme ouvrier. William James*, in E. Alliez (dir.) *Gilles Deleuze. Une vie philosophique,* Paris, éd. Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, p 267 sq., 1998.

Table des illustrations

Sauf mention contraire, les reproductions des œuvres de Rauschenberg proviennent de la base de données du site de la Rauschenberg Foundation (http://www.rauschenbergfoundation.org).

- Figure 1, *Exercice* : Leah Dickerman, *Rauschenberg, Canyon*, New York, The Museum of Modern Art, 2013.

- Figure 2, *Tissage* : V. Katz, *Black Mountain College, Experiment in Art*, Cambridge / Londres, MIT Press, 2013.

- Figure 3 à 6, *Mother of God*.

- Figure 7, *White Painting* (triptyque).

- Figure 8, *Erased de Kooning Drawing*.

- Figure 9, *Sans titre (triptyque)*.

- Figure 10, *Sans titre (quatre panneaux)*.

- Figure 11, *Sans titre (peinture noire brillante)*.

- Figure 12, *Sans titre* (*peinture noire brillante, deux détails)*: Base de données du *Rauschenberg Research Project*: http://www.sfmoma.org

- Figure 13, *Sans titre (black painting)* : Susan Davidson et David White, *Robert Rauschenberg. Photographies, 1949-1962*, Paris, Gallimard, 2011.

- Figure 14, *Sans titre (vertical black painting, early state)* : Susan Davidson et David White, *Robert Rauschenberg. Photographies, 1949-1962*, Paris, Gallimard, 2011.

- Figure 15, *Sans titre* (*Asheville Citizen*).

- Figure 16, *Sans titre* (*Elemental Sculpture*).

- Figure 17, *Sans titre (Elemental Sculpture)* **:** Base de données du *Rauschenberg Research Project*: http://www.sfmoma.org

- Figure 18, *Music Box*.

- Figure 19, *Marcel Duchamp, À bruit secret* : http://archives-dada.tumblr.com

- Figure 20, *Exposition* Robert Rauschenberg: Paintings and Sculpture, *Stable Gallery* : http://www.sothebys.com

- Figure 21, *Gold Painting*.

- **Figure 22**, *Sans titre*, *Paper painting* : http://interventionsjournal.net (journal numérique de l'université de Columbia).

- **Figure 23**, *Dirt Painting (for John Cage)*.

- **Figure 24**, *Growing Painting* : http://interventionsjournal.net

- **Figure 25**, *Sans titre* (*Red Painting*).

- **Figure 26 et 27** *Sans titre (Red Painting)*.

- **Figure 28 et 29**, *Red Import*.

- **Figure 30**, Alberto Burri, *Composition* (*Composizione)* : http://www.guggenheim.org

- **Figure 31 et 32**, *Yoicks*

- **Figure 33**, *Sans titre* : Susan Davidson et David White, *Robert Rauschenberg. Photographies, 1949-1962*, Paris, Gallimard, 2011.

- **Figure 34**, Kurt Schwitters *Die heilige Nacht von Antonio Allegri gen. Correggio, worked through by Kurt Schwitters* : http://www.wikiart.org

- **Figure 35 et 36**, *Sans titre*.

- **Figure 37,** *Collection*.

- **Figure 38,** *Alexandre Rodchenko Pure Red Color (Chistyi krasnyi tsvet), Pure Yellow Color (Chistyi zheltyi tsvet), Pure Blue Color (Chistyi sinii tsvet)*, 1921 : http://www.moma.org.

- **Figure 39 à 43**, *Collection*, détails.

- **Figure 44**, *Fred W. McDarrah, portrait de Rauschenberg* : http://www.stevenkasher.com

- **Figure 45**, *« Random Order »* : Branden W. Joseph, *Robert Rauschenberg et la néo avant-garde*, SIC, Bruxelles, 2012.

- **Figure 46 à 48**, *Collection*, détails.

- **Figure 49**, *Rebus*.

- **Figure 50**, *Robert Rauschenberg talks about his practice* : www.youtube.com

- **Figure 51**, *Rebus*, détail.

- **Figure 53 à 55,** *Small Rebus*.

- **Figure 56,** *Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) : http://www.philamuseum.org

- **Figure 57**, *Small Rebus*, détail.

- **Figure 58,** *Reservoir*.

- **Figure 59**, *First Time Painting*.

- **Figure 60**, *Sans titre (avec parachute)*

- **Figure 61**, *State*.

- **Figure 62**, *Lincoln*.

- **Figure 63 à 66**, *Sans titre (avec parachute) détail*.

- **Figure 67**, *Lawn Combed*,

- **Figure 68 et 69,** *Wanderlust*.

- **Figure 70**, *Cy Twombly, Sans titre* : http://www.cairn.info

- **Figure 71**, *Rebus*, *détail*.

- **Figure 72 et 73**, *Wanderlust*, *détail*.

- **Figure 74,** Alexander Gardner *Construction train, west of Fort Haye* : http://www.kshs.org.

- **Figure 75**, Alexander Gardner, *View near Fort Harker, Kansas*, 1867 : http://www.getty.edu

- **Figure 76 et 77**, *Honeysuckle*.

- **Figure 78 et 79**, *Gloria*.

- **Figure 80 à 82** *Trophy I (for Merce Cunningham)*.

- **Figure 83 à 85**, *Charlene*.

- **Figure 86,** *Kurt Schwitters, Picture with Light Center* : http://www.moma.org

- **Figure 87 à 90,** *Broadcast*.

- **Figure 91**, *Marcel Duchamp, Peigne* : Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp, passages de l'art*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

- **Figure 92**, *Broadcast*, détail.

- **Figure 93**, *Black Market*.

- **Figure 94**, *Pantomime*.

Table des matières

Introduction **3**

« A spiritual road map…as simple as life itself **9**

White Paintings **11**

Black Paintings **18**

Elemental Paintings / Elemental Sculptures **24**

The ongoing fabric of the world : Red Paintings. **33**

« Yoicks ! »……40

« Plus il y a de choses, plus on rit »…… 45

Patchwork……... 46

Flatbed

Plane…… 48

Combiner **49**

Collection …… 49

La ville laboratoire et la peinture pédestre…….. 57

Random Order…….. 60

« Along the line of something happening » : l'unité sous forme de lignes…….. 63

Déambuler **67**

Rebus…… 69

Lire entre les lignes…….. 72

Small Rebus…… 74

Thread/ tread : au fil de la marche…….. 80

Wanderlust…….. 86

Monde en morceau, peinture au détail **92**

Ephémères…… 93

Gloria…….. 95

Watch your steps…….. 99

Brancher **102**

Médiation instrumentale et instrumentation du milieu…….. 103

Help reign…….. 107

Conclusion : Le monde entier est une gigantesque peinture **113**

Appendice : Peinture épique **118**

Bibliographie **120**

Table des illustrations **127**