

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

6 | 2010
Varia

Claude Simon, Robert Rauschenberg « Quelque chose d'analogue... »

Luc Vezin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/679>

DOI : 10.4000/ccs.679

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 115-132

ISBN : 9782354120771

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Luc Vezin, « Claude Simon, Robert Rauschenberg « Quelque chose d'analogue... » », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/679> ; DOI : 10.4000/ccs.679

Cahiers Claude Simon

Claude Simon, Robert Rauschenberg

« Quelque chose d'analogue ... »

Luc VEZIN, Professeur d'histoire de l'art,
Ecole Supérieure des Beaux-Arts du Mans

Dans *La Fiction mot à mot* (1972)¹, Claude Simon, évoquant le grand tableau de Robert Rauschenberg *Charlene* (1954)² – et l'importance que la « considération de [ses] propriétés »³ avait pu avoir dans la genèse d'*Orion aveugle* (1970) et du roman *Les Corps conducteurs* (1971) – déclare :

« En plus du fait que Rauschenberg est américain, que j'ai pu voir (et photographier) à New York certaines boutiques, dans le Bowery⁴

¹ Claude Simon, « La Fiction mot à mot » (1972), « Appendices », dans *Œuvres*, Alastair Duncan éd., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

² *Charlene*, 1954. Huile, fusain, papier, tissu, coupure de journal, bois, plastique, miroir et métal sur quatre panneaux de carton homasote montés sur bois avec lampe électrique. 226,06 x 284,48 x 8,89cm, *Stedelijk Museum*, Amsterdam.

³ « [M]on dernier livre est né de la **considération** (j'emploie plutôt ce mot que celui de méditation, chargé par l'usage de significations plus ou moins religieuses ou philosophiques) des propriétés du grand tableau de Robert Rauschenberg intitulé *Charlene* qui se trouve au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam », « La Fiction mot à mot », *ibid.*, p. 1195.

⁴ Le *Bowery*, quartier situé au sud de Manhattan à New York, entre *Chinatown* et *Little Italy*, dont le nom est emprunté à celui de l'artère qui le traverse. Le quartier, qui s'est appauvri à partir des années 1940, sera à partir des années soixante très prisé par des artistes « folk ».

ou ailleurs, dont les éléments (fragments de moulures, tôles rouillées ou papiers goudronnés remplaçant des glaces brisées, inscriptions à la peinture dégoulinante, fragments ou éléments de mannequins [...] 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 », ce tableau a eu la *propriété* d'appeler ou de faire surgir d'autres images (d'autres *figures*) – de New York puis du continent américain, d'autres encore – qui sont venues, [...] s'agglutiner autour de la figure considérée au départ⁵. »

Ces images et figures apparaîtront dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, selon le principe simonien du tableau « générateur » d'écriture au même titre que bien d'autres oeuvres picturales, de Poussin ou de Dubuffet par exemple, ou dans d'autres écrits, de Delvaux, Miro ou Bacon.

Nous voudrions essayer de montrer ici que l'œuvre de Rauschenberg, *Charlène*, ainsi que d'autres travaux du même artiste sollicités par Simon, dépasse ce simple rôle de générateur de texte pour entretenir avec les romans de l'écrivain une affinité plus profonde. Et que cette affinité n'est pas sans suggérer la parenté mystérieuse qu'entretiennent entre eux les arts visuels et l'écriture, la peinture et le roman – semblables à ces jumeaux de Hölderlin, qui vivaient « proches sur les monts les plus éloignés »...

Peu nombreuses sont, pourtant, les interrelations directes entre les romans de Claude Simon et les *Combinepaintings* de Rauschenberg. *Charlène*, donc, et *Canyon* (1959)⁶ se retrouvent dans *Orion*

⁵ *Op.cit.*, p. 1195.

⁶ *Canyon* (1959). Huile, crayon, papier, tissu, métal, boîte en carton, papier imprimé, reproductions imprimées, photographie, bois, tube de peinture et miroir sut toile avec huile sur aigle impérial, ficelle et oreiller. 207,65 x 177,80 x 60,96cm. Collection Sonnabend, New York.

Aveugle? et les *Corps conducteurs. Odalisque* (1955-1958)⁸ est mis en relation avec *Parenthèse*, un texte paru en 1985 dans la *Revue de la Bibliothèque nationale* et présenté comme l' « extrait d'un ouvrage en cours »⁹. Et l'on se souvient qu'à la fin d'un entretien avec Lucien Dällenbach, Claude Simon, à plusieurs reprises, évoque Rauschenberg et, en tout premier lieu, *Charlène* :

L.D. : Et dans *Charlène* qu'est-ce qui t'as stimulé pour *Orion* et *Les Corps conducteurs* ? Moins un motif que l'art d'assemblage je suppose ?

C.S. : La composition, la combinaison de ces matériaux « bruts », des bouts de tissus, la peinture dégoulinante, des photos ou des reproductions commerciales d'œuvres d'art, parfois voilées, d'un glacis, des morceaux de bois etc.¹⁰

Puis vient également *Odalisque*¹¹ comme exemple d'une illustration « après coup » :

Le Rauschenberg qui accompagne le texte intitulé « Parenthèse » [...] Je l'ai vu à l'occasion d'un voyage, tout à fait fortuitement, au musée de

⁷ Seuls deux détails (légèrement différents) de *Charlène* sont reproduits en page de titre (en noir et blanc) et p.49 (en couleur), le texte de Claude Simon semble s'inspirer principalement de ces seuls détails. *Canyon* est reproduit, sur fond de mur de briques peintes en blanc, en totalité, et en couleurs, p. 59.

⁸ *Odalisk*, 1955-1958 (« *Odalisque* »). Huile, aquarelle, crayon, pastel, papier, tissu, photographies, reproductions imprimées, tirage bleu miniature, coupures de journal, métal, verre, herbe séchée et laine d'acier avec oreiller, pied en bois, lampes électriques et coq sur structure en bois montée sur quatre roulettes 210,8 x 64,1 x 63,8 cm, *Museum Ludwig*, Cologne. « Comme le suggère son titre, *Odalisk* évoque le féminin. », Paul Schimmel, « Autobiographie et autoportrait dans les *Combines* de Rauschenberg » dans *Robert Rauschenberg Combines*, MOCA/Éditions du Centre Pompidou, 2006, p.218.

⁹ *Revue de la Bibliothèque Nationale* n°15, 1985, p. 3-6. Ce texte se retrouvera, pratiquement sans modification autre que celle de la date d'une carte postale « Magnac-Laval », dans *L'Acacia* (1989), p. 136-144.

¹⁰ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, coll. « Les contemporains », Seuil, 1988, p. 180-181.

¹¹ *Odalisque* est reproduit en couleurs page 2. L'ensemble du « panneau latéral » est reproduit en noir et blanc page 7. On ne peut cependant en conclure que l'attention de Claude Simon ait été plus spécifiquement retenue par ce panneau, dans la mesure où le tableau classique, *L'Amour et Psyché* qu'il évoque précisément dans son entretien avec Lucien Dällenbach figure sur le panneau reproduit en couleurs.

Cologne. Je me sens très près de ce peintre. Il y avait dans mon texte, l'histoire de ce personnage qui fréquente les bordels : le Rauschenberg reposait sur un oreiller, on pouvait voir sur les faces de ce cube des photos naïves de femmes nues, la reproduction d'un tableau classique (*Amour et Psyché*¹²) y était intégrée... Et pas seulement cela : une certaine « coloration » générale...

L.D. : ça communique ?

C.S. : Oui. Enfin...Je dirais plutôt que j'y ai senti quelque chose d'analogue à ce que j'avais essayé de faire. Les peintres ont ce formidable avantage de pouvoir présenter (ou si tu préfères : « faire parler ») en même temps une quantité de choses et de les harmoniser.

Mais si Claude Simon affirme se sentir « très près » de Rauschenberg, les deux hommes, selon Réa Simon, ne se sont rencontrés qu'une seule fois, lors d'un vernissage à la galerie Maeght, durant lequel l'écrivain a pu avoir un échange avec le peintre. Claude Simon est par ailleurs absent du catalogue de référence de Rauschenberg (celui de la rétrospective, de 1998)¹³. Un court dialogue donc, dans les textes comme dans les vies. Mais pour en mesurer cependant la portée plus souterraine, peut-être faut-il rappeler brièvement qui était Robert Rauschenberg.

Retour sur le parcours du créateur de *Charlène*

Né en 1925 à Port Arthur au Texas, mort l'été 2008 à Captive Island en Floride, Robert Rauschenberg doit sans doute une part de sa notoriété au Lion d'or de la *Biennale de Venise* qui lui fut accordé en 1964, à la grande stupéfaction des Européens, ce qui déclencha, dans le milieu de la création, une vague d'antiaméricanisme, accompagné comme souvent d'antisémitisme, contre ces Américains qui avaient alors volé à Paris le titre de capitale de l'art ; à dire vrai, ce grand prix ne faisait qu'entériner un fait acquis depuis des années¹⁴, mais demeuré invisible en France. Rauschenberg poursuivra son oeuvre

¹² François-Edouard Picot (1786-1868), *L'Amour et Psyché* (1817), Musée du Louvre.

¹³ *Robert Rauschenberg : A retrospective*, Guggenheim Museum Publications, New York, 1998.

¹⁴ Voir à ce sujet Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1988.

prolifère et grandiose – étant, selon les dires de son ami le peintre Jasper Johns¹⁵, « le plus grand inventeur du siècle avec Picasso ».

Nous nous attarderons ici sur la première partie de son œuvre, de ses débuts jusqu'à l'événement de la Biennale – celle à laquelle les écrits de Claude Simon font allusion ou qui, par analogie, en est proche. Notons qu'aux *Combine paintings* qu'on associe à Rauschenberg (mot forgé probablement par Jasper Johns et qui veut simplement décrire une œuvre combinant peinture et éléments en relief⁶) vont succéder de nombreux autres modes d'expression auxquels l'artiste va donner une forme de plénitude : impressions par transfert, performances, photographies et le projet dit *ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange)*¹⁷ qui occupa pendant sept ans ce pacifiste convaincu.

Rauschenberg appartient à cette génération d'artistes américains qui suit immédiatement les expressionnistes abstraits - Pollock, Willem de Kooning et Franz Kline (pour citer les artistes directement concernés par notre étude). « J'aimais l'expressionnisme abstrait, confiait-il en août 2005 dans une interview au *Monde*¹⁸, mais j'ai été très attentif à ne rien en apprendre. » S'opposant à l'héroïsme des expressionnistes américains, ces sortes de prophètes d'un monde nouveau, Rauschenberg va s'en démarquer par une démarche en apparence plus triviale : la manipulation d'objets provenant de son environnement immédiat qu'il mêle, combine, avec de la peinture. « La peinture, a-t-il déclaré, se rattache à l'art et à la vie. On ne fa-

¹⁵ Né en 1930, en Caroline du Sud, Jasper Johns a, après l'expressionnisme abstrait d'un Pollock ou le sublime d'un Rothko, réintroduit dans l'art américain des objets simples comme des drapeaux, des cibles, des cartes des Etats-Unis, des boîtes de bière. Très proche de Rauschenberg dans les années 50 – ils travaillaient dans le même immeuble de Soho et se rencontraient quotidiennement –, Jasper Johns a remporté le Lion d'or de la *Biennale de Venise* en 1988.

¹⁶ Œuvres hybrides, qui associent à la pratique de la peinture celle du collage et de l'assemblage d'éléments les plus divers, prélevés au réel quotidien.

¹⁷ Le Projet *ROCI* (1984-1991) consista en une suite d'expositions dans des pays à l'écart du courant de l'art contemporain d'alors (Mexique, Chili, Vénézuéla, Cuba, URSS, Allemagne de l'Est, Japon, Malaisie, Tibet). Rauschenberg a cherché à se confronter à leurs traditions culturelles pour réintroduire un dialogue artistique et promouvoir la paix à travers l'art.

¹⁸ *Le Monde*, mercredi 10 août 2005, propos recueillis par Bérénice Bailly, p.22.

brique ni l'un ni l'autre (J'essaie de faire quelque chose dans l'écart entre les deux ») »¹⁹ ou encore, formule qu'il aimait à reprendre, « j'essaie de travailler dans le fossé entre l'art et la vie ».

Rauschenberg a étudié l'art brièvement à l'Académie Julian à Paris durant l'été 1948 où il a rencontré Susan Weil²⁰ avec qui il sera également brièvement marié et dont il aura un fils. C'est avec elle qu'il participera à l'aventure du *Black Mountain College*²¹ (Caroline du Nord) où il rencontre, entre autres, le peintre Cy Twombly²², le musicien John Cage²³ et le chorégraphe Merce Cunningham²⁴. Au *Black Mountain College*, il suit l'enseignement de Josef Albers (1888-1976) sur l'interaction des couleurs. Les sentiments de Rauschenberg vis-à-vis de ce vétéran du *Bauhaus* sont contradictoires, tantôt il déclare qu'il n'en n'a rien appris, tantôt, il s'en estime débiteur ; ce qui est certain c'est que Rauschenberg est un grand coloriste d'instinct²⁵ – à l'opposé du systématisme qu'Albers a pu développer, de son côté, dans ses recherches sur l'interaction des couleurs²⁶.

Arrêtons-nous un instant sur ce point, en nous souvenant que

¹⁹ Cité par John Cage dans *Silence*, éd. Denoël, 2004, p.64.

²⁰ Née en 1930, Susan Weil a rencontré Rauschenberg à l'Académie Julian (Paris) en 1949, elle l'a initié à la technique des photogrammes sur papier bleu. Elle poursuit son œuvre, en particulier des livres d'artistes inspirés des écrits de James Joyce.

²¹ Le *Black Mountain College* fondé en 1933 près d'Asheville en Caroline du Nord, avait une pédagogie fondée sur le travail en petits groupes qui liait fortement la théorie et la pratique. Célèbre pour ses activités en arts plastiques, en poésie, en musique et en danse, le *Black Mountain College* a fermé ses portes en 1957.

²² Cy Twombly (né en Virginie en 1925), a rencontré Rauschenberg au *Black Mountain College* en 1952. Ils voyagèrent ensemble pendant près d'un an en Italie et au Maroc. L'art de Cy Twombly mêle à la peinture toutes sortes de graphisme : signes, mots, graffitis.

²³ John Cage (1912-1992) musicien. Ses compositions pour percussions, piano modifié, font intervenir le hasard, l'indétermination et les nouveaux medias.

²⁴ Merce Cunningham (1919-2009) est, comme l'on sait, l'un des fondateurs de la danse contemporaine. Son travail a longtemps été associé à la musique de John Cage. Robert Rauschenberg a été par ailleurs le scénographe attiré de sa compagnie de 1954 à 1964.

²⁵ « Rauschenberg est un magicien de la couleur [...], il entretient avec elle le rapport d'un peintre véritable, à l'image de ces musiciens qui possèdent l'oreille absolue. » Pontus Hulten, *Postface* dans *Robert Rauschenberg Combines*, op .cit., p.284

²⁶ Josef Albers, *L'interaction des couleurs*, Hachette littérature 1974 et Josef Albers et T.G.Rosenthal, *Formulation : Articulation*, Thames & Hudson éd., 2007.

Claude Simon dit à Lucien Dällenbach : « Les peintres ont ce formidable avantage de pouvoir présenter (ou si tu préfères « faire parler ») en même temps une quantité de choses et de les harmoniser. »²⁷ Et de fait, cet avantage est, entre autres, de « faire parler » la couleur là où l'écrivain la nomme souvent avec difficulté²⁸ ou échoue à décrire exhaustivement un tableau. Dans l'interview du *Monde* de 2005, Rauschenberg a cette expression curieuse : « A cette époque [au *Black Mountain College*], je ne pouvais pas peindre honnêtement. J'avais pour religion de demander : comment être décevant avec de la couleur ? » Et pendant un temps, Rauschenberg va se confronter à cet aspect décevant de l'art.

Parmi ses premiers travaux, il y a les impressions de corps sur papier bleu qu'il réalise avec Susan Weil, puis viennent les séries de *White paintings.*, *Black paintings*, *Red paintings* – mais le rouge est alors choisi comme la couleur la plus difficile à travailler et Rauschenberg cherchera ostensiblement à employer les nuances les plus vulgaires en particulier des rouges « rose-chewing-gum ». « Formidable avantage » de la peinture, en effet, si on la compare à l'intense effort verbal que Claude Simon sait qu'il a dû déployer dans *La Route des Flandres* pour nommer par exemple l'une des couleurs dominantes du texte, le rouge – ou ses dérivés, le rose, le corail –, celui des vêtements féminins, des briques, du sang des chevaux ...

Les *White paintings* (1951) sont de grands panneaux peints au rouleau et destinés à répercuter, en quelque sorte, les événements qui se passent sur le devant de la scène occupée : changement d'éclairages, ombres des spectateurs – événements évidemment imprévisibles (et, nous y reviendrons, proches à certains égards de ceux qui peuvent surgir à l'occasion de « l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écri-

²⁷ *Op.cit.*, voir plus haut.

²⁸ Voir par exemple *La Chevelure de Bérénice*, *op. cit.*: « le corsage géranium de la première... » (p.555) ; « géranium ou plutôt rose cyclamen l'autre corsage vert pomme », « rose cyclamen » (p. 556) ; « cyclamen ou plutôt lilas fané fructis ventris tui » (p.557) ; « sous le ciel gris là-bas elles n'étaient plus maintenant que trois points minuscules géranium vert pomme et noir » (p.559) ; « les deux corsages géranium et vert même plus visibles maintenant » (p.564).

ture »²⁹. Rauschenberg use d'une démarche analogue avec l'œuvre offerte à John Cage, un carré de feutre qu'il livre au développement imprévisible de la pourriture³⁰. Mais la démarche même d'Orion, le géant aveugle, nous la décelons dans un autre tableau blanc des débuts de Rauschenberg *The Lily White* (1950)³¹. C'est à propos de cette oeuvre que l'historien d'art, Léo Steinberg, parlera, d'un nouvel espace développé par Rauschenberg, non plus vertical, face au public, mais semblable à des plateaux (*flatbed*) qui s'ouvriraient devant nous, tels une route pour le cheminement aveugle d'un homme perdu au milieu d'une ville³², ville dont le plan rappelle celui de New York et le personnage du marcheur, celui que l'on suit dans *Les Corps conducteurs*. Bien plus, l'espace désorienté de *The Lily White* semble répondre à ces vues d'avions qui, que ce soit dans *Orion* ou dans *Les Corps conducteurs*, *L'Invitation* (1987), *Le Jardin des Plantes* (1997), ou *Archipel* (1974)³³, reviennent de façon récurrente dans les écrits de Claude Simon et entretiennent une proximité avec les arts visuels, peut-être parce que l'espace, qui se découvre alors, semble s'écrire aussi bien que se dessiner.

Pratiques de l'enfouissement et de l'effacement

John Cage possédait plusieurs réalisations de Rauschenberg mais il eut un jour la désagréable surprise de voir celui-ci les recouvrir d'un noir bitumeux, ce qui en avait constitué le fond, des fragments de journaux, se trouvant comme enfouis dans la couleur noire³⁴. Or,

²⁹ Fin de la « Préface à *Orion aveugle* », *op. cit.* p. 1183.

³⁰ *Dirt painting (for John Cage)* ca. 1953, (*Dirt and mold in wood frame*. 39,4 x 40,6 x 6,4 cm), Estate of Robert Rauschenberg.

³¹ *The Lily White* (ou *White painting with numbers*) 1949, huile et crayon sur toile 100 x 69cm, Collection Nancy Ganz Wright.

³² Léo Steinberg *Other Criteria* in *Regards sur l'art américain des années soixante*, Anthologie critique établie par Claude Gintz, éd. Territoires, 1979, p. 47-49

³³ «[...] comme si l'avion survolait une de ces peintures un de ces jeux graphiques où de droite à gauche l'une des couleurs prend peu à peu la place de l'autre... », Claude Simon, *Archipel et Nord*, Minuit, 2009, p.10.

³⁴ Dans *La Fiction mot à mot*, Claude Simon cite parmi « les éléments employés par Rauschenberg », des « tôles rouillées ou [du] **papier goudronné** remplaçant des glaces brisées... » *op.cit.*, p | 195 (c'est moi qui souligne).

cette pratique de « l'enfouissement » semble se maintenir tout au long de la période des *Combine paintings*. « Dans l'œuvre de Rauschenberg, l'image ne repose pas sur la transformation d'un objet, mais bien plutôt sur son transfert. Tiré hors de l'espace du monde, un objet est imbriqué (*embedded*) dans la surface d'une peinture. »³⁵ a pu écrire Rosalind Krauss. Parlant de *Charlène*, elle montre comment le collage fait à partir de tissus imprimés ou de broderies « renforce toujours la sensation selon laquelle les images de fleurs, de fruits ou d'autres motifs sont littéralement imbriqués (*embedded*) dans une substance matérielle. »³⁶

Mais comment ne pas nous arrêter d'abord sur ce qui en constitue une variante, et qui correspond en même temps à l'un des gestes les plus marquants de l'art du XX^{ème} siècle, le *Willem de Kooning effacé* (*Erased De Kooning Drawing Rauschenberg*, 1953)³⁷.

L'anecdote, certes célèbre, mérite tout de même d'être rappelée. Rauschenberg, jeune artiste de vingt-huit ans était allé voir à son atelier Willem de Kooning, alors âgé de presque cinquante ans (il était né en 1904). Le peintre des *Women* était alors un maître pour le milieu de l'art new-yorkais – l'image même de la probité – et il avait, par exemple, la réputation de pouvoir effacer un de ses tableaux s'il en ressentait la nécessité. Rauschenberg sollicite le peintre pour lui demander un dessin avec l'intention affirmée de l'effacer. De Kooning s'interroge, et même si le geste ne lui plaît pas, il pressent que ce jeune artiste représente l'avenir : il va donc lui confier un dessin avec beaucoup de matières : crayon, mais aussi pastel, peut-être gouache, que Rauschenberg va mettre plus de trois semaines à ne pas pouvoir effacer : la *Woman* réapparaît toujours. Que signifie cette démarche ? Elle ne se confond certes pas avec un acte iconoclaste – il n'y a pas de

³⁵ Rosalind Krauss, *Rauschenberg et l'image matérialisée*, dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éd. Macula, 1993, p.300. Je préfère traduire *embedded* par « enfoui » qui souligne davantage la parenté entre Claude Simon et Rauschenberg.

³⁶ Succession Robert Rauschenberg.

³⁷ Anecdote rapportée par le galeriste Sydney Janis à Ann Hindry, entretien tenu en décembre 1983, dans *Willem de Kooning*, éd. Centre Pompidou, 1984, p.221. Le récit de la genèse du *Willem de Kooning erased* suit. Voir « Entretien de R. Rauschenberg avec C.Bompuis, A.Hindry, C.Stoullig », New York, décembre 1983, *op.cit.*, p. 221.

violence destructrice chez Rauschenberg -, mais cet inventeur porte au contraire en lui l'idée qu'il faut rentrer de dessiner autrement : comme Rothko (après Matisse) avait pu peindre par grattage dans la toile avec l'autre côté du pinceau, Rauschenberg va employer l'autre côté du crayon, la gomme. Mais *Willem De Kooning erased by Robert Rauschenberg* se comprend mieux si on le place en parallèle avec la performance 4'33" de John Cage³⁸: un pianiste ouvre un piano et ne joue pas pendant 4'33" ; le morceau est fait des sons qui envahissent le silence. Mais pour que l'effet puisse opérer sur un public, il était nécessaire que ce soit réellement un musicien qui soit présent. De même le peintre savait que son « effacement » ne pouvait fonctionner qu'avec un dessin exceptionnel.

Claude Simon ne commente pas cette œuvre, mais elle fait, de toutes façons, partie de la légende de Rauschenberg. Et il est certain que cette action d'effacement et de transformation est bien ce qui se produit dans l'usage que le romancier fait parfois des œuvres visuelles. Claude Simon institue lui aussi par l'écriture un écart de plus en plus grand avec une œuvre vers lequel le texte fait signe mais qui devient méconnaissable (comme effacée), si méconnaissable parfois que le référent est de plus en plus difficile à retrouver. Il est ainsi difficile d'établir des correspondances précises entre les éléments constituant *Repository* de George Brecht³⁹ et le texte d'*Orion aveugle* qui l'entoure, sinon à travers la structure en casier que l'on peut re-

³⁸ Un texte de 1960 de John Cage précise : « Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Il a été exécuté par David Tudor, pianiste, qui marqua le début de chaque partie en fermant, et à la fin, en ouvrant le couvercle du clavier. » reproduit dans, *October* n° 127, MIT Press, Winter 2009, p. 81.

³⁹ George Brecht (1925-2008), *Repository*, 1961. Montage (102,5 x 26,5 x 7,5) New York Museum of Modern Art, Larry Aldrich Foundation Fund.

trouver dans la description de l'image d'un gratte-ciel⁴⁰. Et ce qu'on pourrait nommer « l'effet d'écart » est encore renforcé par « l'effet de proximité », deux pages plus loin, entre la reproduction du *Combine Canyon* de Rauschenberg et les fragments de mots « LABOR...SO-CIA », très précisément cités, prélevés à la page suivante⁴¹.

Mais revenons-en aux *Combine paintings* de Rauschenberg, entreprise dans laquelle la rencontre du peintre avec le chorégraphe Merce Cunningham a été déterminante. L'un des premiers d'entre eux, *Minutiae* (1954)⁴², sert de décor ou plutôt d'accessoire pour une chorégraphie de Cunningham. En cela ce *Combine painting* se situe au cœur de la problématique de l'art américain des années 50. L'une des grandes théories de Clement Greenberg⁴³, le critique très influent de l'expressionnisme abstrait, rappelons-le, était celle de la pureté en art ou plus exactement en peinture (comme art plastique fondateur), ce travail de purification commençant à Manet : il s'agis-

⁴⁰ « [...] vue en élévation du gratte-ciel tel qu'il apparaîtra une fois terminé [...] [où] [s]éparés par les cloisons et les planchers, s'ignorant les uns les autres, les petits personnages qui peuplent chacune des alvéoles sont représentés dans des attitudes de travail. », *Orion aveugle* (p. 55 et p. 57 ; *Repository* est reproduit à la page intermédiaire, p. 56). Cette difficulté, cette impossibilité même d'identifier précisément les correspondances entre l'œuvre de George Brecht et *Orion aveugle* a été remarquée par Jean H. Duffy in *Reading between the lines*, Liverpool University press, 1998. Jean H. Duffy décèle deux correspondances que l'on retrouve fréquemment dans le texte : la forme géométrique (pour l'ensemble du reliquaire) et le cœur suspendu qui y figure peuvent renvoyer aux images également fréquentes dans *Orion aveugle* d'amputation et de mutilation (p. 111). D'une façon plus générale, Claude Simon a pu être intéressé par la forme et l'usage du reliquaire (*Repository*) qui apparaît dans plusieurs de ses photographies comme le remarque encore Jean H. Duffy « Finally, several of his own photographs take as their subject *ex-voto* assemblages'. » ; trad.. « Finalement, plusieurs de ses propres photos empruntent leur sujet aux assemblages des *ex-voto* », *op.cit.* p. 159.

⁴¹ *Orion aveugle*, p. 59 et 60.

⁴² *Minutiae*, 1954. Huile, papier, tissu, coupure de journal, bois, métal et plastique avec miroir monté sur fil tressé, sur structure en bois. 214,63 x 205, 74x77,47cm. Collection privée, Suisse.

⁴³ Clement Greenberg (1909-1994), critique d'art dont le nom est lié au triomphe de la peinture américaine d'après la Seconde Guerre mondiale. Certains de ses écrits fondamentaux sont réunis dans *Art et Culture*, Macula, 1988, en particulier *Avant-garde et kitsch* où il oppose une avant-garde en art à une arrière-garde, forme dégradée et vulgaire qu'il nomme le *kitsch*.

sait d'éliminer tout ce qui dans la peinture n'était pas strictement pictural, le sujet, l'illusion de la troisième dimension, pour en venir au plan du tableau. Or, ce que fait Rauschenberg est non seulement hybride mais aussi volontairement *kitsch* (son médium contient des éléments provenant de la culture populaire : objets récupérés, journaux, bande dessinées...) et aussi vulgaire que la vie retrouvant une fois encore une parenté avec Willem de Kooning qui disait avoir toujours l'impression « de (se) trouver plongé dans le mélodrame de la vulgarité »⁴⁴.

Mais ce qui importe, une fois encore, semble-t-il surtout au créateur de ces *Combine paintings*, c'est ce qui peut y être « enfoui ». La critique Rosalind Krauss a montré comment Rauschenberg emploie la couleur et l'image comme des matériaux même de la peinture⁴⁵. Si l'on s'arrête sur *Charlène*, l'un des premiers et des plus beaux *Combine paintings*, nous découvrons une oeuvre riche et inventive, puisque s'y mêle l'étape non encore achevée des *Red paintings* et déjà le principe des *Combine painting* : c'est-à-dire un « art du garage », cette pratique proche de celle de nos vide-greniers où se retrouve tout ce qui s'est accumulé avec le temps, ce rassemblement hétéroclite promis au recyclage par la vente – et qui deviendra autre chose qu'une simple marchandise. Et disons, pour ce qui nous concerne, que se propose là un ensemble né à la fois du chaos hasardeux (« un *Combine*, a écrit John Cage, n'a pas plus de sujet qu'une page de journal »⁴⁶) et d'un certain ordre d'agencement, ce qui constitue finalement une figure. Et c'est cela qui frappe Claude Simon lorsqu'il le voit à au Musée Stedelijk d'Amsterdam, une sorte de figure à la mesure du projet mallarméen du livre : « Avoir toujours à l'esprit », écrit Claude Simon dans *La Fiction mot à mot* « la figure initiale [...] faute de quoi [...] il n'y aurait pas de *livre*, c'est-à-dire unité, et tout s'éparpillerait en une simple suite, comme les productions de l'écriture automatique. »⁴⁷

⁴⁴ Willem de Kooning, *Ecrits et propos*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1992, p.32.

⁴⁵ *Rauschenberg et l'image matérialisée*, *op.cit.*

⁴⁶ *Silence*, *op.cit.*, p.61.

⁴⁷ *La Fiction mot à mot*, *op.cit.*, pxxx.

Rauschenberg n'est pas seulement un grand coloriste, il a un sens instinctif de la structure d'ensemble du tableau. Ici cette division en quatre parties et la façon dont elles s'articulent, à la fois reliées entre elles et indépendantes. Cette figure qui permet aussi à Claude Simon de lier la réunion hasardeuse d'objets dans une boutique du Bowery avec le plan général de New York est celle de la grille. Grille que l'on retrouve depuis Mondrian et dans nombre d'œuvres américaines de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, en particulier chez Louise Nevelson (1899-1988)⁴⁸ et George Brecht dont la *Cathédrale du ciel* et *Repository* sont présentes dans *Orion aveugle*.⁴⁹

Performance temporelle

Un autre point doit être souligné dans les *Combines* en général et dans *Charlène* en particulier : l'usage du temps. Et ici le dialogue entre Claude Simon et Rauschenberg et, au-delà, entre art visuel et écriture, est particulièrement vif.

« Je suis dans le présent. Je cherche à célébrer le présent avec mes limites mais en utilisant toutes mes ressources », avouait Rauschenberg à André Parinaud⁵⁰. Une révolution, rappelons-le, déjà amorcée par Paul Klee, quand il déclarait : « L'espace lui-même est une notion temporelle. Lorsqu'un point se déplace pour devenir ligne cela exige du temps. »⁵¹. Rauschenberg a été le premier à remarquer que ses *Combines* présentent une surface à lire autant qu'à voir, qu'elle est faite de mots et d'une syntaxe les organisant entre eux - syntaxe qui dans *Charlène* nous mène de la dentelle en haut à gauche à cette autre dentelle en bas à droite, de la lampe, à gauche, aux fonds de

⁴⁸ Louise Nevelson (1899-1988) *Cathédrale du ciel* 1958. Montage (344 x 305, 5 x 45,5). New York. Metropolitan Museum of Art. Flechter Fund.

⁴⁹ Je renvoie sur ce point à l'analyse de Rosalind Krauss « Grilles » dans *L'originalité de l'œuvre d'art et autres mythes modernistes*, éd. Macula, 1997, et pour le rapprochement entre cette figure de la grille et le plan de New York à Eric de Chasse, « *Beyond the Grid*, Derrière la grille » dans *Abstraction/Abstractions*, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 1997.

⁵⁰ Entretien avec André Parinaud, dans Catalogue *Robert Rauschenberg Combines*, op. cit..

⁵¹ Paul Klee cité par Ole Henrik Moe dans Catalogue *Klee et la musique*, éd. Centre Pompidou, 1986, p.16.

pots de peinture à droite, et verticalement par exemple du tee-shirt de l'artiste au foulard du Metropolitan. La peinture, cet art de l'espace, se mue ici en art du temps, comme le roman, art supposé du temps paraît parfois abolir la temporalité linéaire. Claude Simon n'affirme-t-il pas avoir vu d'un coup *La Route des Flandres*, dans sa texture globale, ce roman de plusieurs centaines de pages ?

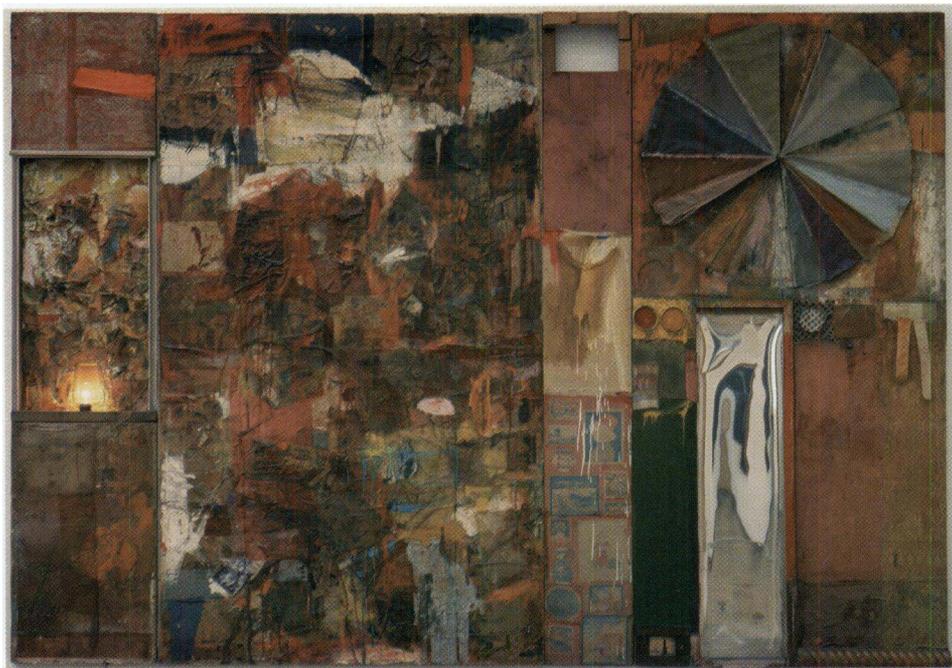
Mais le temps, c'est aussi celui du lecteur ou du spectateur et cette fois encore l'exemple de *Charlène* est particulièrement fécond. Deux détails sont à relever dans la droite du *Combine* : en haut, un vide et en bas, un miroir ou plutôt une surface réfléchissante. Ces deux éléments renvoient à la présence contemporaine (et non hors du temps) du tableau ; et il n'existe qu' « ici » sur ce mur visible du Stedelijk Museum et « maintenant » lorsque je le vois alors que je m'y reflète. Le miroir de *Charlène*, selon l'excellente expression de Branden W Joseph « absorbe les images et les mouvements du public »⁵², comme il a pu « absorber » son premier spectateur, Rauschenberg. Il n'existe que dans l'expérience de sa réalisation, ou dans celle de sa rencontre avec le spectateur-lecteur, Claude Simon en l'occurrence. Et cette expérience éveille diverses temporalités, celle du passé personnel, en particulier. On sait l'intérêt que le philosophe Merleau-Ponty portait aux romans de Claude Simon : à dire vrai, cet aspect phénoménologique est bien présent dans ce *Combine* comme il l'est dans les romans de l'écrivain. L'ici et maintenant ne peuvent être éliminés : c'est le bruit, parasite, de l'aspirateur dans le *Jardin des Plantes*. C'est aussi la place du lecteur du roman – je renvoie ici aux analyses de Jean Duffy dans *Reading between the lines* qui rappelle par exemple combien Rauschenberg multiplie les techniques pour impliquer le spectateur dans son œuvre, la plus « provocatrice » d'entre elles étant sans doute celle que propose *Black Market* (1961) qui « consistait en deux éléments : un *Combine painting* carré sur lequel était accroché quatre blocs-notes à pince, et une valise, posée sur le sol sous le *Combine* et qui contenait un assortiment de différents objets. Selon les instructions placées dans la valise, le spectateur, ou plutôt le visiteur, était invité à retirer un objet de la valise et à lui en substituer un autre lui appartenant. Ayant imprimé le nom

⁵² Robert Rauschenberg *Combines*, op.cit., p.260.



Robert Rauschenberg, *Estate*, 1963. Oil and silk-screened inks on canvas, 96 x 69 13/16' (243, 8 x 177, 3cm), Gift of the Friends of the Philadelphia Museum of Art, 1967.

Photo The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence © Robert Rauschenberg - ADAGP, Paris, 2010



Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954. Assemblage : oil, charcoal, paper, fabric, newspaper, wood, plastic, mirror, and metal on Homosote, mounted on wood, with electric light (226,06 x 284, 48 x 8,89cm), Stedelijk Museum, Amsterdam.

© Robert Rauschenberg - ADAGP, Paris, 2010

de l'artiste sur ce nouvel objet, en utilisant un tampon trouvé dans la boîte, le visiteur devait ensuite dessiner l'objet apporté sur une des feuilles d'un des blocs-notes »⁵³. Claude Simon ne va pas aussi loin dans le rôle accordé au lecteur, mais il remarque néanmoins : « Quant au lecteur 'élément créateur' ... c'est un fait : il n'y a pas de livre s'il n'y a pas de lecteur, tout texte ne constitue qu'une proposition sur laquelle chaque lecteur va faire sa propre lecture, c'est-à-dire écrire un livre à sa façon. »⁵⁴

Le tableau comme une phrase

L'œuvre de Rauschenberg a considérablement élargi le champ de l'art ou plutôt il a « élargi sa réduction ». Car pour faire entrer le monde dans le tableau il faut nécessairement le « réduire ». Rauschenberg dépasse ce principe : les objets présents dans les *Combines* sont moins transformés qu'organisés, permutés, (selon des opérations des mathématiques élémentaires qui, nous le savons, enchantaient Claude Simon ou selon le bricolage d'une pensée sauvage⁵⁵), et ils gardent leur valeur en tant qu'objets, dans toute leur extension. Dans *Charlène* le tee-shirt est assurément une couleur, mais il ne s'y réduit pas, il est encore une matière, et si l'on veut, une métaphore du peintre mais il demeure aussi un tee-shirt, prisonnier du *Combine*, quant au miroir, il est un élément de la composition, mais il fonctionne toujours comme miroir.

Ce point est fondamental si l'on passe de la chose au mot, car rappelons-nous que Rauschenberg considère le tableau comme une phrase, c'est-à-dire comme une structure composée de mots. La non-réduction, la non-transformation des objets chez Rauschenberg

⁵³ *Black Market*, 1961 (*passim*) toile : 127 x 150,18 x 10,16 cm, valise 16,51 x 61,6 x 41,49 cm, Museum Ludwig, Cologne. Jean H. Duffy, *op.cit.*, p 187 (c'est moi qui traduis). Le sort réservé aux œuvres « participatives » dans les musées, dont la conservation contrevient à cette idée de participation du public, leur retirant une partie de leur sens, renforce encore l'aspect éphémère des œuvres souligné par Rauschenberg.

⁵⁴ *Op.cit.*, p. 189.

⁵⁵ *La Fiction mot à mot*, *op.cit.*, p.1201.

a été mise en évidence par Lawrence Weiner⁵⁶, cet artiste qui sculpte précisément avec une matière particulière : les mots – un médium choisi parce que le mot est ce qui ne connaît pas de limitation, limitation soulignée par exemple par Jasper Johns qui fait de l'envers du tableau un problème insoluble. Cet usage très extensif des choses traitées comme des mots par Rauschenberg, rejoint celui des mots traités comme des choses qui mène Claude Simon sur les chemins de la création lorsqu'il écrit dans la *Préface à « Orion aveugle »* : « peut-être ai-je besoin de *voir* les mots, comme épinglés, présents, et dans l'impossibilité de m'échapper ?... Pourtant ce ne sont pas des matériaux existant en soi comme les pierres d'un mur, une tache de couleur – qui ne renvoie qu'à elle-même –, ou du bronze – que l'on peut toucher. Eux, d'une manière ou d'une autre, ils renvoient toujours à des choses. Mais peut-être le rôle créateur qu'ils jouent tient-il justement à ce pluriel. »⁵⁷

Il y aurait sans doute lieu d'insister aussi sur la part autobiographique, peu niable, dans les premiers *Combines* de Rauschenberg, *Charlène* sans doute mais plus encore peut-être *Odalisque* et *Untitled*⁵⁸ qui sont truffés d'éléments autobiographiques : *Charlène* fait surgir une coupure de presse racontant la participation de la sœur de l'artiste à un concours de beauté, une lettre, bouleversante, de son fils, des gribouillis de son ami Cy Twombly, des œuvres faites en commun avec sa femme Susan, une photographie de sa mère, ceci nous conduit vers *Odalisque*, par le détour de *Canyon* où l'on voit apparaître un oiseau naturalisé en réponse à un drame de l'enfance marqué par un épisode douloureux où le père de l'artiste aurait tué l'un de ses animaux... Toutefois, nous ne nous aventurerons pas dans le domaine des « trucs sentimentaux », comme les appelait

⁵⁶ Lawrence Weiner (né en 1942) *Having been said. Writings and interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*. Hatje Cantz, éd 2004, p. 72.

⁵⁷ *Op.cit.*, p. 1181-182.

⁵⁸ *Untitled*, ou *Man with White Shoes*, v. 1954, Huile, crayon, pastel, toile, tissu, coupure de journal, photographies, bois, verre, miroir, fer blanc, bouchon et tableau trouvé avec paire de chaussures en cuir peintes, herbe séchée et poule Dominique sur structure en bois montée sur cinq roulettes. 219,71 x 93,98 x 66,68cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Collection Panza. « *Untitled* (est) souvent considéré comme le pendant masculin d'*Odalisk* », Paul Schimmel, *op.cit.*, p. 218.

Rauschenberg. Ce qui nous importe c'est la façon dont, comme chez Claude Simon, les éléments du vécu deviennent la matière même de l'œuvre.

Mais pour Rauschenberg et pour Claude Simon, comment est-il possible de passer de la matière autobiographique au tableau ou au roman ? Parce que Rauschenberg se situe en réaction contre le mouvement appelé parfois *expressionnisme* abstrait, l'expression d'un monde intérieur, inatteignable, incommunicable est ce contre quoi il lutte. La solution qu'il retient, une fois encore, est celle de l'enfouissement. Les lettres, articles, photos, sont comme enfouis dans la matière et se retrouvent en des compagnies qui, d'une certaine façon, en désamorcent la portée affective ou pathétique. Dans *Untitled*, sont mêlés à nouveau une photographie de la propre mère de l'artiste, une lettre de son fils et un gribouillage de Cy Tombly. Si n'intervenait pas ce désamorçage du matériau autobiographique, l'œuvre pourrait paraître presque scandaleuse. Si une telle réaction ne se produit pas ici (quelle que soit l'émotion, voire la cruauté, de telles juxtapositions) c'est bien que dans le *Combine* l'image est devenue un matériau de la peinture, au même titre que la matière picturale.

L'enfouissement a été rendu possible grâce à deux procédés : la non-hiérarchie des éléments de l'art et le style. Ce refus de la hiérarchie des éléments romanesques est familière aux lecteurs de Claude Simon, tous les événements des plus triviaux aux plus importants, ceux qui font l'Histoire, sont traités de la même façon, comme ils peuvent l'être dans l'existence. Chez Rauschenberg, cela passe par la matière picturale (de la couleur à la colle, au report sériographique), d'où la création d'une surface dans laquelle ce qui apparaît – photographies, objets, dessins – est comme séparé de nous par un voile. Nous naviguons entre l'art et la vie, une vie qui apporte son flot de choses et d'événements, d'événements faits choses, irrémédiablement passés et un art qui, avec retard, tente de la restituer par un mécanisme comparable à la mémoire. Cette surface de l'œuvre, paradoxalement proche et légèrement « à distance » est la marque de Rauschenberg et c'est un principe unificateur de ses innombrables

inventions. De façon comparable, chez Claude Simon, la tentative que constitue chacun de ses récits se reconnaît à l'exploitation d'une même matière distanciée par le style – au sens proprement étymologique. Peut-être le travail de Rauschenberg, en particulier dans le perpétuel enfouissement et la perpétuelle réapparition de la *Woman* de De Kooning, n'est-il pas si éloigné de celui de l'écrivain « assis à sa table devant une feuille de papier blanc »⁵⁹ : celui d'un « voyageur explorant ce paysage inépuisable... découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture ».

⁵⁹ *L'Acacia*, Minuit, 1989, p.380.