

Johns (Jasper)

Publié :

« Savarin » [Jasper Johns], *Spirale*, 105, avril 1991, p. 7.

Savarin

Les œuvres gravées de Jasper Johns sont pour la plupart dérivées de ses peintures, parties de peintures ou sculptures. Ce qui ne veut pas dire qu'elles sont secondaires, que l'on doit y trouver à tout coup la complaisance d'un artiste qui se cite lui-même. Elles sont plutôt des élaborations « après-coup » au sens freudien du terme : des impressions profondes, qui ont reçues une première inscription dans un ensemble de traces (picturales), sont remaniées en fonction d'expériences nouvelles, lorsqu'elles ont accès à un autre degré de développement : leur ré-inscription (gravée) leur donne un pouvoir de traumatiser, exciter, affecter, etc. le sujet qui portait ces traces en lui. Bien entendu ce n'est pas notre propos ici de comparer la peintures et gravures, mais nous supposerons que le procédé lithographique (et aussi taille-douce et sérigraphique) donne une efficacité nouvelle à des images qui font déjà parties du répertoire de Johns.

Ainsi, dès ses premières gravures, Johns associe la pointe-sèche et la photographie — par exemple — d'une ampoule électrique, non pas de l'objet connu mais de la sculpture créée par Johns qui représente cet objet. Les objets du monde ne sont présents ici que par leur ombre de plomb ou de plâtre, par des reliefs ternes. Lorsque Johns n'utilise pas ses propres œuvres, il utilise des œuvres de sa collection : comme la base d'une sculpture de Duchamp, la *Feuille de vigne femelle* (édition en bronze de 1961), qui imprime une forme dans l'encaustique d'une toile ou sur le papier : en bas à gauche Johns signe « MD » pour Marcel Duchamp, tout comme il signe « J.J. » pour lui-même en bas à droite. La sculpture de Duchamp dans sa collection est doublement un *ready made* en tant que sculpture (outre sa réalisation matérielle elle est déjà signée, exposée, cataloguée).

L'utilisation de mots chez Johns fait penser à Magritte qui avait le souci de séparer la forme (qui devient une masse sans contours précis) et la charge sémantique qui s'appesantit inmanquablement sur tout. Magritte voulait désamorcer les mots toujours par avance contenus dans les images et les choses; il voulait par l'usage de certains mots dans la toile elle-même ou dans le titre créer le leurre que le discours a « prise » sur l'œuvre et tout à la fois introduire une discontinuité dans le discours. La démarche de Johns est différente. Dans « *M* » on peut lire les mots screw, eye, wire, brush, pulley qui désignent ces mêmes objets suspendus les uns aux autres : les mots sont mis en série verticale par les figures, les connexions dans le monde physique, que constitue cette chaîne d'objets, devient le prétexte pour créer un enchaînement de mots. Comme s'il pouvait y avoir entre les mots le rapport de mesure exacte que l'on trouve entre les chiffres sur une règle (voir *Rule and Fork*, 1969). Comme si l'expérience picturale pouvait nous mettre à distance des mots, et

nous permettre de voir comment les mots se rapportent les uns aux autres par des connexions d'autant plus visibles qu'elles paraissent rigides — ce que Saussure, usant d'une métaphore architecturale, appelait les architraves.

Articuler la cassure entre les mots et les images

C'est ainsi que *Croquis de sans-titre I* (1973-1974), qui compte parmi les belles pièces de cette exposition, représenterait un treillage aux lattes irrégulières, aux croisements desquelles on trouve des mots : la série verticale (de haut en bas) face, torso, leg, feet semble correspondre à un ordre anatomique; mais l'ensemble, foot, hand, sock, floor, avec plus loin *buttock*, *knee* — nous fait supposer un ordre de disposition des mots dans l'espace du langage qui ne correspond pas à la disposition spatiale (anatomique) des choses dans le monde. Ainsi deux mots seront près l'un de l'autre tandis que les choses qui leur correspondent sont éloignées. *Croquis de sans-titre II* reprend cette composition mais en écrivant les mots à la main, et à l'envers.

La ligne de partage entre le réseau des mots et l'ordre des dispositions spatiales des choses visibles se déplace : la cassure entre les mots et les images s'est décalée et traverse maintenant le langage. Dans la série *Fragments — En rapport à quoi* (1971), c'est le tracé typographique des lettres qui est "plié" par endroits. Ou encore l'espace pictural est divisé en son milieu par un horizon, autour duquel il s'articule par des charnières. Johns représente littéralement ce rabattement de la représentation sur elle-même qui lui donne une quelconque consistance. Il en va ainsi de *Flags* (1967-1968) où l'« œuvre » n'est pas sur la toile ou le papier, n'est qu'une image optique passagère, lorsque le motif vert-noir-orange apparaît rouge-blanc-bleu par rémanence : le drapeau comme image "flottante"? Le tableau est accompagné d'un mode d'emploi ? Sur les murs du musée il y a effectivement le petit carton qui nous dit où regarder : sur quel point fixer le regard, combien de temps, sur quel autre point reporter ensuite le regard. Est-ce que l'œuvre présuppose le commentaire? Est-ce que les instructions font partie de l'œuvre? L'œuvre qui parvient avec succès à se replier sur elle-même (c'est le contraire de s'ex-pliquer) efface cette ré-plication, annule le mode d'emploi, fait disparaître le discours qui l'a reconduit à elle-même. Ce succès de la représentation picturale fait oublier que le visible procède de l'intersection de deux régimes représentationnels, qu'il est toujours habité par ce pli, cette discontinuité : « au lieu de voir deux choses vous croyez n'en voir qu'une seule ». D'une certaine façon, *La coupe aux profils de Picasso* (1972) illustre bien cette question : on ne voit que la coupe d'autant que c'est bien fait : sinon on voit les profils, c'est-à-dire on voit l'artiste — perte de la *mimésis*,

Dans *Flag* les couleurs s'inversent dans leur complémentaires et sont excentrées vers un fond gris : vers le même drapeau, tout de gris, sous le premier, qui sert à "stabiliser" l'image rémanente. Dans *Target* (1974), l'image rémanente reste centrée sur l'image sérigraphiée, entre en résonance avec celle-ci. L'image peinte (ou imprimée) sur laquelle nous ne cessons de reprojecter notre impression visuelle ayant plutôt pour effet d' "exciter" celle-ci. Il est particulièrement intéressant de constater comment le procédé de l'impression sérigraphique semble métaphoriser ce jeu

perceptuel, lorsque Johns dit avoir imprimé l'image des cibles en superposant des passages de couleur qui ne diffèrent que pour être identiques dans le résultat : « superpositions de couches qui s'imitent les unes les autres ».

Confronté au texte de Beckett, *Foirades* (1976), Johns se replie encore une fois, sur ses propres peintures, — sur *Sans-titre* (1972), mettant en œuvre les motifs qu'il affectionne : des hachures transversales colorées, le motif en “dalles de patio”, des photographies de moulages de plâtre (un torse, par exemple). On a dit que ces deux créateurs se rejoignaient dans leur exploration du thème de la mémoire : rien ne me semble plus douteux. Beckett ne se serait pas attardé à la tâche de micro-monumentaliser les objets du quotidien, ou d'analyser la mémoire comme désagrégation de la perception, où la couleur (hachures) se sépare de la forme (au plus souvent grise), etc. *Land's End* (1979) illustre cette question de la mémoire. Le titre évoque un paysage (celui des Cornouailles britanniques) alors qu'on ne voit que des lettres épelant des noms de couleur *Red Yellow Blue*, ces noms se trouvant répétés, superposant leurs couleurs dessinées au pochoir. Un bras laisse une trace en travers du tableau, comme pour dire que tout ça est à portée de la main. En bas à droite une flèche pointant vers le bas semble donner le « sens » du tableau à la façon des flèches sur une caisse déterminent le haut et le bas pendant le transport. La caisse contient l'expérience de ce paysage merveilleux, les rencontres avec les peintres de l'endroit (que j'ai rencontré quelques temps après, certains m'ont entretenu du passage de Johns) : dans *Land's End*, Johns aurait exprimé le projet de l'un de ces peintres parmi les plus connus : peindre *la couleur de la couleur*.

Et puis il y a ce que d'aucun considère comme l'auto-portrait de Jasper Johns : sa série Savarin, depuis le grand *Savarin (gris)* de 1977-1981, en passant par les *Savarin 1 (Cookie)*, *Savarin 2 (lavis et ligne)*, (1978), etc. Il s'agit de variations en rouge, en ovale noire, en bleu, qui comportent parfois des empreintes digitales, du bras, etc., de cette boîte de conserve, posée sur une table dans l'atelier de l'artiste, qui contient des pinceaux. Il ne s'agit pas seulement d'outils de l'artiste, mais de son identité lorsqu'il n'est que ce qu'il fait : un froid et brillant Savarin. Que sommes-nous au delà de ce que nous faisons ? Que voyons nous en dehors de ce qui se dit à nous, lorsque les choses prennent la forme de lettres pour nous visiter?