

# Edward Ruscha: Un monde lointain

Alain Cueff

**L**a peinture, dans la peinture d'Edward Ruscha, ne fait pas Histoire, ne fait pas d'histoires. Pourtant, elle est envahie par des histoires en tous genres, par des extraits de récits les plus divers, par des archétypes narratifs sans commencement ni fin, des citations, des slogans. On les rencontre là, parties prenantes de la peinture, histoires déplacées, d'une banalité obstinément étrange. La peinture ne s'approprie en aucun cas de ces fragments d'histoire: elle les loue, comme on loue un objet d'usage temporaire. Elle les prend et les abandonne à eux-mêmes, les dépose dans un espace dont il semble qu'elles ne puissent pas revenir.

Les histoires, désormais coupées de leur provenance comme de leur succession, sans passé ni avenir sont avant tout des mots, les mots sont des lettres, et les lettres des formes. Autrement dit, l'espace de ces mots est celui de leur mise en page, laquelle est la scène où se joue finalement leur destin qui n'est pas celui des mots, ni des lettres ou des formes, mais celui de leur amalgame incertain au croisement du sens et de l'image.

*Pontiac Catalinas* témoigne de la théâtralité à laquelle les mots sont soumis. Le reflet emblématique d'une fenêtre fait office de décor (mais projeté où? sur un mur ou sur un plafond, nulle part – ailleurs certainement que là où l'on est, peut-être là où vont les paroles). Décor emblématique, donc global, surface et profondeur, auquel les mots réagissent, par lequel ils se détournent un temps de leur signification pour opérer dans une dimension à la fois concrète et abstraite. Le théorème pourrait être: une chose n'est concrète qu'à la mesure de son abstraction. En réalité, les recoupements du sens et de l'image sont multiples, l'ambivalence est constante. C'est ainsi que cette œuvre ne nécessite aucun préalable, aucune justification.

La théâtralité picturale se caractérise par la suspension de toute action, et met du même coup l'emphase sur le caractère imaginaire et invraisemblable de la *pose*, sur l'éternité paradoxale du provisoire. C'est peu de dire qu'ici les mots prennent la pose: il semble bien que ce soit leur seul destin, voire: leur unique fonction. Mais ils ne s'en remettent pas à l'image (dont ils seraient dépendants et qui les expliciterait); celle-ci au contraire s'en remet à eux, en provient et y retourne dans un mouvement ininterrompu. Ensuite, c'est affaire de mise-en-page, les mots finissent par faire partie du décor.

C'est ce qui se passe plus manifestement encore dans *You and me*, où le décor (la mise en page) constitue la syntaxe même des trois mots. Le décor *fait le reste*

de ce que précisément les mots ne signifient plus, mais sans illustrer aucunement ni le «toi» ni le «moi», confinés dans leur abstraction, dans leur généralité symbolique, évitant toute possibilité de surdétermination.

Les mots indiquent ici des positions imprécises et un rapport minimal entre eux, fourni par la conjonction de coordination. Tous les trois sont également vacants, prêts dirait-on à être identifiés et référenciés. Cette vacance cependant est comme absolue, ne peut se prêter à aucune extériorité. Le «toi» et le «moi» acquièrent finalement la neutralité de leur conjonction, et, archétypes en situation, forment une scène de genre d'où les virtualités psychologiques et iconographiques sont évacuées.

Si la peinture s'est longtemps employée à ressembler de son mieux à la réalité jusqu'à faire illusion, l'œuvre de Ruscha reste en un sens fidèle à ce programme en changeant pourtant les termes de référence. L'abstraction se substitue à la nature, et le mime à l'imitation. Il faudrait dire: le modèle abstrait se substitue au modèle naturel, puisque la peinture dite abstraite a pour règle de n'avoir pas de modèle. Le mime de ce modèle a pour premier effet de chasser toute illusion comme toute illustration, puisqu'il s'agit de concrétiser le langage en dehors de ses applications usuelles. D'où ce caractère tangible et définitif du mime auquel se livrent ces œuvres.

La mise-en-scène des mots fait l'économie d'un système de relations stables et définies qui serait seulement soumis à des variations. Ruscha préfère à juste titre parler de programme que de style. Ce dernier pouvant être vu comme la constante adaptation des contraintes, et le programme comme *l'anticipation* même de ces contraintes. Le programme emprunte ainsi différentes figures mimétiques, selon le degré d'abstraction ou d'humour requis (voir *Words at the window* ou *Wolves, explosions, disease, poison – home*). C'est pourquoi la contrainte, toujours déjà inséparable de son apparence, ne demeure sensible que jusqu'au point de rupture de sa contradiction, jusqu'au point où l'œuvre finit par s'imposer dans son indépendance.

En vérité, les mots ne ressemblent à rien, sinon à eux-mêmes. Le sens, auquel ils suffisent généralement, trouve ici une dimension qui lui est étrangère, à laquelle la peinture pourtant finit par l'adapter. À la question de savoir pourquoi il aura choisi de peindre des mots, Ruscha peut répondre que c'est parce que les mots n'ont pas de taille, ni de proportion, comme une main ou un visage peuvent en avoir. «Le mot peut être immense ou tout petit parce qu'il vit dans un monde qui lui est propre.» Il est de par sa nature susceptible de toute sorte de définitions. La peinture lui enlève alors cette susceptibilité et lui donne une dimension d'objet à laquelle sa signification doit se tenir. D'où ce refus nuancé d'ironie, nullement catégorique, adressé aux spéculations sémiotiques comme à l'interprétation, qui serait ici le motif et le privilège de la peinture.

Ces objets, éléments clefs du programme, font fatalement partie, sinon d'un monde, d'une distance avec le monde. Le monde est ici et c'est un monde lointain, l'image d'un monde qui retourne d'où il vient, qui offre le *doppelganger* à la fois du

monde et de son langage, mise en abîme irrésolue, où l'un ne vaut que par sa capacité de substitution.

La peinture se précipite alors d'autant mieux, mais avec nonchalance, comme le thé se précipitait sur le satin ou le jus de carotte sur le papier: avec un sens évident de la mesure, une mesure naturelle, en évitant toute forme de saturation qui rendrait ces objets inséparables de leur monde.

Les premières œuvres, comme *Boulangerie* ou *Annie* (1961), prennent les mots comme des pictogrammes, d'une simplicité trouble et intrigante. Tenus au lieu de leur inscription, ils évitent d'interroger la peinture, comme le pop art pouvait le faire au même moment en s'en prenant au contraste de deux cultures, de deux façons de faire, instrumentalisant la culture populaire, sublimant l'acte de peindre. Ici, la peinture est réduite à un pur moyen qui ne retient aucune finalité, et persiste à ne rien transmettre: ni un sens, ni une référence, ni une image, ni un art de peindre. Ne rien transmettre sans induire la moindre dimension critique, sans ambitionner la moindre interrogation.

*Boulangerie* n'affirme que son caractère d'objet, qui, unique, ne prétend pas échapper à la forme de sa banalité, revendique sa neutralité. Objet sans lendemain, sans suite possible, il est à proprement parler incomparable. Il porte ce caractère en lui comme la preuve de sa nécessité. Aussi serait-il difficile de prétendre que cette œuvre est d'une ironie gratuite, quand on ne saurait lui opposer aucun vis-à-vis ni l'écartier. Au moment où l'exégèse de l'œuvre de Duchamp redistribue la fiction d'une fin de l'histoire, cette seule peinture continue de ne répondre à aucune histoire de l'art, de ne s'inscrire dans aucune dimension préétablie.

L'art, entendu dans la constance de sa définition et de sa justification historique et sociale, est absent de cette peinture à la façon dont on peut s'absenter de soi-même, sans rêver, mais en se souvenant d'avoir rêvé, en se souvenant d'avoir eu affaire à la réalité d'un rêve ancien, en se souvenant de la réalité comme on se souvient d'un rêve.

Absent, dans le sens où la peinture d'Ed Ruscha pourrait être aussi bien antérieure à toute possibilité de l'art qu'elle est manifestement postérieure au phénomène entropique de l'art. Absent encore dans le sens où elle outrepassa cette position inconcevable: elle n'est ni avant ni après l'histoire de la peinture; elle invente sa propre contemporanéité, défie les lois de la nouveauté en instaurant sa propre force de gravitation dans l'espace d'un monde lointain.

Publié en anglais et  
en allemand dans *Parkett*,  
n°18, décembre 1988,  
pp. 59-63.