

# Par ellipses

## La peinture de James Rosenquist

Alain Cueff

### I.

#### DRIVE-IN

**D**ans sa critique de la civilisation de l'image, publiée en 1962, au moment même où le Pop s'imposait sur la scène artistique new-yorkaise, Daniel Boorstin considérait, avec une emphase dramatique désormais quelque peu désuète, que, de toutes les menaces qui pesaient sur le monde (idéologiques, économiques, sociales et politiques), la plus grave était celle du défaut de réalité induit par le triomphe des mass-médias et leur irrésistible capacité à substituer le vraisemblable à la vérité. Dans le régime des «pseudo-événements» où «les idéaux sont remplacés par des images», les rêves américains cèdent inéluctablement la place aux illusions américaines, «si saisissantes, si persuasives, si «réalistes»» qu'elles sont devenues un nouvel habitat.<sup>1</sup> L'idée que le complexe des images est le foyer désormais assigné à l'homme moderne (où crépitent et grésillent en permanence, selon le vocabulaire de Marshall McLuhan, les médias chauds et froids), est depuis longtemps une banalité sur tous les continents. Exposé à la séduction permanente de slogans illustrés – chez lui comme au dehors, de pages en écrans – le passant devenu spectateur passif n'a pu se croire en mesure de reprendre l'initiative (c'est-à-dire devenir spectateur de son plein gré) qu'en se rendant au musée, parfois, mais surtout au cinéma. Dominé par l'image statique qui le fixe depuis des hauteurs inappréciables, il a élu l'image en mouvement, projetée sur un écran accroché juste au-dessus de sa tête, comme le refuge de son imaginaire et le gage (aussi incertain soit-il) de son libre-arbitre.

Le drive-in méticuleusement mis en scène en 1956 par Ogle Winston Link («Hotshot», Eastbound, Iager, West Virginia) témoigne de cette passion pour les déplacements empressés au cœur de l'illusion narrative, sans égards pour la présence réelle mais bientôt obsolète de la locomotive à vapeur Classe A, «Hot Shot», qui effectuait au moment de la prise de vue l'un de ses derniers voyages vers l'est. L'avion du film de Herbert L. Strock, *Battle Taxi* (1955), incliné dans sa course de gauche à droite sur l'écran dressé près de la voie de chemin de fer, est la figure allégorique d'un changement décisif de paradigme: au quotidien, l'immatériel illusionniste remporte une victoire sans appel sur le réel transitoire. Les prescriptions d'Aristote concernant la tragédie – «Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif»<sup>2</sup> – se sont étendues au spectacle ordinaire de la vie courante. Il n'y a plus rien d'incongru: l'impossible est à chaque instant bien plus convaincant que le fait le plus têtue. – Pour qui regarde aujourd'hui

cette photographie, si bien contrastée par l'emploi de dizaines de flashes simultanés, l'élément le plus familier et le plus persuasif n'est ni le couple enlacé dans la Buick décapotable, ni les autres voitures alignées, encore moins, bien sûr, la locomotive à vapeur (tous appartiennent à l'insaisissable royaume de la nostalgie), mais la représentation de l'avion à l'écran, doué d'une factualité reproductible à merci.

## II.

### LE SAHARA À DISTANCE

En multipliant tout au long de son essai des exemples très divers, Boorstin suggérait que l'un des aspects les plus déterminants de la «révolution graphique» consistait finalement dans la conflagration des images en tout lieu, à tout moment. Juxtaposition ou succession de sujets étrangers ou antagoniques les uns aux autres (l'impossible aristotélicien devenu pratique), traités avec une indifférence technique à l'égard de leur échelle dans un environnement où le réel a perdu la mesure. La sophistication et la banalisation des optiques et, simultanément, celles des moyens de reproduction, ont considérablement atténué la hiérarchie du grand et du petit, de l'essentiel et de l'accessoire, du hasard et de la nécessité, et contribué du même coup, par l'effacement de tout protocole perspectif, à affaiblir la dialectique du proche et du lointain. Mais en effet, pourra-t-on objecter, les similitudes entre l'infinitésimal révélé par le microscope et l'infini exploré par les télescopes et les satellites sont nombreuses – la science confirmant les intuitions mythologiques d'une parfaite cohésion de l'univers dans ses différentes parties. Sauf que, non scientifique et quotidien, répétitif et inconscient, le point de vue de l'observateur s'en trouve ainsi relativisé, et invalidés ses moyens d'évaluation des distances et de discernement de la nature même des objets représentés. Cette déconsidération de l'échelle des objets favorise les rapprochements les plus improbables et achève de donner une cohésion et une autorité propre à l'illusion: les slogans politiques et commerciaux sont élaborés à partir du même moule, le vrai et le faux, le dérisoire et le sublime, le haut et le bas, bien sûr, sont engagés dans des rapports de contamination et d'assimilation les uns aux autres. L'illusionnisme médiatique n'est plus seulement un foyer, mais bel et bien un monde – l'histoire de l'après-guerre est celle d'une acclimatation à cette nouvelle donne.

Ce sont les prémisses de l'œuvre de James Rosenquist, qui instruisent aussi bien ses vues macroscopiques dans les années soixante, que ses visions «astrographiques» ensuite, et qui procèdent les unes et les autres d'une méta-optique vigilante. «Une image du monument le plus colossal, écrit-il dans son autobiographie, et celle de la plus petite fourmi peuvent coexister dans votre esprit. Le trivial et le bizarre peuvent se mélanger dans un discours d'images qui revient à la surface quand vous vous y attendez le moins».<sup>3</sup> Il s'est ainsi proposé de peindre moins les données visuelles immédiates d'une société consumériste que leurs conditions de visibilité, c'est-à-dire de rendre sensible à la fois l'affranchissement des représentations par rapport à leur référent et leur irrégularité d'échelle, la totale

déconnexion entre la cause et l'effet. C'est le fait sensible qui s'impose dans la superposition verticale d'une calandre de Ford, de deux visages étroitement accolés et du gros plan d'une assiette de spaghetti sauce tomate (*I Love you with My Ford*, 1961, Moderna Museet, Stockholm), ou dans l'alignement horizontal d'une crémaillère, d'une pêche et d'un filtre diffractant un jet d'air (*Isotope*, 1979). Le format imposant de ces toiles détermine celui des objets représentés, sans égards pour leur gabarit initial. Cet ajustement constitue l'un des caractères essentiels de sa peinture, qui n'est pas seulement issu d'une simple observation du paysage urbain contemporain: de ce bouleversement des rapports hiérarchiques, il a eu une expérience de première main.

De 1957 à 1960, après ses études à l'Université du Minnesota complétées par deux années à l'Art Students League de New York, il fut salarié de la Artkraft-Strauss Sign Corporation, qui opérait à Manhattan et Brooklyn, en qualité de peintre de panneaux publicitaires. Juché sur des nacelles à hauteur du vingtième étage ou plus haut encore, il peignait surtout des annonces de spectacles théâtraux ou cinématographiques à Times Square: des visages, des bouteilles de bière ou des feuilles d'automne immenses, littéralement sans proportion. Bien souvent, pour en accroître l'impact, les rapports que les personnages et les choses entretiennent dans le cadre de ces «billboards» sont elliptiques, comme si c'était le vide ainsi créé que le regard était incité à investir. Dans le Grand Pays, ponctué de plaines et d'étendues semi-désertiques, tout est nécessairement plus grand que la vie elle-même, et cette démesure produit un vertige dont il n'est plus question de s'étonner. Là-haut sur la nacelle, il valait mieux éviter de regarder le trafic en contrebas. «Je peignais les yeux avant le déjeuner, et puis je continuais les joues, peintes dans un mélange très superficiel, avec des nuances oscillant entre la couleur de la peau et un effet poudré. Ces immenses joues de près de 8 mètres d'envergure ressemblaient au Sahara quand je les peignais.»<sup>4</sup> Dans ces visages modelés à grands coups de brosse, un mètre carré après l'autre, la réalité dépeinte devient secondaire: en équilibre instable, le peintre est constamment absorbé par la facticité de la peinture. Une fois revenu à terre, d'où elle devait être vue, l'étendue désertique de la peinture retrouvait la pertinence de son emploi figuratif dans la composition.

Ce qui retient l'attention dans son récit, c'est à la fois la réalité technique de la figuration publicitaire (la mise au carreau des gigantesques motifs), son caractère concret (très physique, le métier est éprouvant et dangereux), trivial (la peinture lui coulant le long des bras), et son caractère fonctionnel: conçues pour capter l'attention avec une certaine véhémence, et sans qu'il soit besoin de la conserver longtemps, les fresques publicitaires n'ont pas de logique locale. En décidant de préserver l'immensité des images dans des tableaux qui, aussi grands soient-ils, sont destinés à être vus de près, Rosenquist se trouve alors confronté dans l'atelier à une alternative dont l'incidence est critique à plusieurs niveaux. L'effet Sahara, qui sature le plan pictural et prend le spectateur d'assaut, avec une violence qu'avait soulignée Gene Swenson,<sup>5</sup> tend à produire l'évidemment sémantique des

éléments iconographiques et introduit ainsi un certain degré d'abstraction que Rosenquist accueille avec intérêt – précisément ce qu'il nomme «peindre en dessous de zéro», c'est-à-dire en deçà du seuil d'indigence des sources médiatiques employées. L'image est ainsi traitée comme une matière première mentale, moins pour ses significations spécifiques que pour sa valeur générique – ce qui conduit à récuser l'idée trop vite admise que son œuvre porterait prioritairement sur l'imagerie populaire. Lui-même, et à sa suite les premiers commentateurs de son travail,<sup>6</sup> ont volontiers insisté sur ce que l'on pourrait appeler l'altérité abstraite de sa peinture puisque, par la monumentalité de ses tableaux, «l'objet perd son identité et devient forme» selon les termes de Lucy Lippard. Du coup, ses œuvres sollicitent en permanence du regard des allers-retours entre la dimension matérielle et formelle de la peinture, d'une part, et sa pertinence figurative, d'autre part. Car, devant ses tableaux, nous sommes bel et bien le dos au mur.

### III.

#### FRAGMENTATIONS

Pour autant, les images ne se perdent pas totalement dans un agencement de pure forme: sauf rares exceptions dans la production des années soixante (*A Lot to Like*, 1962, Moca, Los Angeles), elles demeurent parfaitement identifiables. Rosenquist ne les cadre pas (c'est, avec la répétition, la stratégie appliquée avec constance par Andy Warhol), mais les fragmente selon des découpes géométriques sans appel, les dépiece pour les faire entrer dans l'ordre du tableau. Il contrarie délibérément la cohésion des documents dont il s'inspire et leur impose une fonction rythmique. L'analogie avec le collage, souvent invoquée, trouve là ses limites. Nous sommes à mille lieues de la combinatoire organique sensible dans les premières expérimentations de Pablo Picasso ou de Kurt Schwitters, qui harmonisaient des matériaux hétérogènes dans des totalités cohérentes. Ou qui, à l'instar de Max Ernst ou de Salvador Dali, instrumentalisaient le collage à des fins narratives. Surtout, rien, chez Rosenquist, qui s'apparenterait à ce «dépaysement» et à cette «beauté convulsive» que les surréalistes entendaient favoriser. Lawrence Alloway soulignait à juste titre que «la méthode de composition de Rosenquist est celle du montage, extension photographique et figurative du collage».<sup>7</sup> Le montage tel qu'il le pratique en ces années implique généralement un séquençage qui prédispose à la lecture des différents éléments les uns après les autres et à l'aperception très consciente de leurs intermittences. Le meilleur exemple à cet égard en est *F-111* (1964-1965, Moma, New York): sur 26 mètres de long, le fuselage de l'avion de combat procure une matrice structurelle dans laquelle viennent s'insérer successivement les images d'un pneu et d'un gâteau, d'un œuf et d'une ampoule, d'un visage d'enfant sous un casque sèche-cheveux, d'un champignon atomique sous un parapluie, d'une douille en explosion et d'une étendue nauséuse de spaghetti. Jusqu'à la fin des années soixante-dix, il privilégie la vigueur du choc visuel entre des registres opposés, essentiellement ceux du vivant et mécanique, mais qui en structure profonde

peuvent être thématiques (la guerre facteur de destruction et source de production). Ce faisant, sa peinture reflète en effet l'expérience moderne de la multiplication des bribes iconographiques qui disperse le regard bientôt épuisé dans ses tentatives de synthèse. D'une certaine façon, Rosenquist s'en tient ainsi à un principe naturaliste en reconduisant ce modèle médiatique qui a bouleversé l'appréhension du visible en effaçant les oppositions distinctes entre la contingence et la nécessité, entre l'arbitraire et l'intentionnalité, entre le sens et le non-sens. «Ce qui m'attirait dans ces publicités, c'était leur côté mystérieux, l'étrangeté de ces fragments de propagande commerciale – c'étaient des énigmes. [...] [Dans mes tableaux,] les images seraient peintes de manière réaliste, mais dans des formats si imposants et collées les unes aux autres de façon apparemment si arbitraire qu'à première vue on ne pourrait pas comprendre.»<sup>8</sup>

Parfois renforcée dans les premières œuvres par l'insertion en cartouche d'un fragment dans un autre (*Look Alive (Blue Feet, Look Alive)*, 1961, coll. part., ou encore *Vestigial Appendage*, 1962, Moca Los Angeles), cette apparence d'arbitraire dans la juxtaposition des images peut laisser penser qu'elles sont intrinsèquement gratuites. Mais, bien averti de leur valeur propre et du fait que la pulsion interprétative leur donnera une signification quoi qu'il arrive, Rosenquist les déplace et les manipule avec une science intuitive qui leur donne une nouvelle force d'impact et les engage de facto dans un procès en signification. Implicite la plupart du temps, ce procès est explicite dans certaines œuvres. À commencer par *President Elect* (1960-1964, Mnam, Paris), dont Michael Lobel a patiemment reconstitué les enjeux idéologiques et esthétiques qui ont évolué au cours de son élaboration pendant plusieurs années, avant que le tableau ne soit exposé pour la première fois en 1972.<sup>9</sup> Ou *Four New Clear Women* (1982), tableau suscité par les interrogations du peintre sur l'accession de femmes politiques au pouvoir en Inde, en Grande-Bretagne ou en Israël. Le jeu de mots du titre ne fait pas mystère de la volonté de Rosenquist d'articuler ces visages féminins – peints comme des photographies découpées en lanières – soit à l'harmonie des rouages huilés de la machine sociale, soit à l'onde de choc d'un désastre nucléaire. Si *President Elect* s'est considérablement modifié au fil du temps, de l'élection de Kennedy à son assassinat, pour agréger différentes strates discursives, *Four New Clear Women* se présente d'emblée ouvert à d'autres interprétations que celle proposée par le peintre. Les quatre fragments de visages de jeunes femmes, fardées comme des mannequins (elles sont des archétypes récurrents de son œuvre), forment un «X» qui s'articule partiellement aux roues dentées et aux motifs concentriques – l'ensemble pouvant aussi bien convoquer une lecture de nature psychanalytique qui en décrypterait la mécanique libidinale.<sup>10</sup>

La juxtaposition, dans *President Elect*, du visage présidentiel, d'un morceau de gâteau et d'une aile de voiture, chaque motif étant peint sur des panneaux distincts mais physiquement et plastiquement réunis, constitue à proprement parler un triptyque. Cette structuration, qui revient régulièrement dans tout l'œuvre, et

reste étrangement familière au regard contemporain,<sup>11</sup> préserve l'indépendance de chaque motif tout en appelant une lecture globale. Dans *Tent Star Pale*, ou *Hot Vault*, tous deux de 1975, les motifs géométriques (dont certains peuvent être interprétés en tant que cible, seau ou pièce mécanique) se détachent sur un fond presque monochrome de bout en bout. Ces œuvres fonctionnent comme des rébus abstraits qui préservent irréductiblement leur énigme. À partir de 1980, avec des tableaux monumentaux comme *Star Thief* (1980, Museum Ludwig, Cologne) et *Four New Clear Women*, le travail de Rosenquist s'engage simultanément dans deux directions qui, à bien des égards, suggèrent un changement de programme. La première concerne la caractérisation de l'espace, la seconde l'articulation des images.

#### IV.

##### L'ESPACE ENTRE LES ÉTOILES

Sauf exceptions (*Capillary Action*, 1962, Moca, Los Angeles ou *Growth Plant*, 1966, Iwaki City Art Museum), l'espace restait délibérément indéterminé (comme il l'était, du reste, dans les peintures proprement abstraites de 1958 et 1959, ni illusionniste ni all over), permettant justement la libre articulation des motifs iconographiques. Avec *Star Thief*, l'infini cosmique s'y substitue et constitue le fond à partir duquel des visages, des tranches de bacon, des éléments mécaniques et une grille métallique émergent, dérivant en apesanteur vers d'indescriptibles lointains. Cet espace intergalactique n'est susceptible de mise en perspective ni d'un point de vue conceptuel ni d'un point de vue plastique, mais il apparaît comme l'étendue dans laquelle toutes les contradictions et les rejets du monde sublunaire peuvent trouver leur place. Dans *Towards a Night Light*, 1993 des figures géométriques, évoquant des navettes spatiales, et un disque de pastilles colorées, semblables aux verres colorés d'un kaléidoscope, se dispersent ou se concentrent de part et d'autre du tableau. Dans *The Richest Person Gazing at the Universe through a Hubcap*, 2011 la silhouette transparente d'un crâne,<sup>12</sup> un empilement de pièces de monnaie et une jante chromée s'inscrivent dans un ciel gazeux et ponctué de supernovae. Ce sont comme des débris en fusion dans *The Geometry of Fire*, 2011 qui s'interpénètrent dans une séquence à nouveau ternaire.

Dans son autobiographie, Rosenquist a insisté sur l'intérêt qu'il a toujours porté au programme spatial américain dès ses débuts – *Flamingo Capsule*, (1970, Guggenheim Museum, Bilbao) commémore l'accident mortel au cours des tests d'Apollo 1 –, nouvelle ambition du complexe militaro-industriel rendant peu à peu vraisemblables les fantaisies de la science-fiction qui se multipliaient dans les pages des magazines et sur les écrans de télévision au lendemain de la guerre. Voyages dans l'espace, excursions dans le temps à la vitesse de la lumière: les coordonnées sont dispersées dans un trou noir, les repères de la conscience effacés, les conclusions cèdent le pas à de perpétuels recommencements. Rosenquist avait été assez frappé par les effets spéciaux du 2001, *Une odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1971) pour rendre visite à Douglas Trumbull, qui en avait été le maître

d'œuvre.<sup>13</sup> Au-delà de l'admiration du peintre pour les inventions mécaniques et plastiques, bien plus persuasives que les simulations informatiques, la pénultième séquence «Jupiter et au-delà de l'infini» au cours de laquelle le dernier survivant de la mission est absorbé dans une interminable étendue incisée à la rencontre de deux plans miroirs, présente une similitude avec la nature de l'espace déployé dans des tableaux comme *Voyager-Speed of Light* ou *Coup d'œil – Speed of Light*, précisément peints en... 2001. Les œuvres de cette série totalement abstraite, informées par l'abondante imagerie des missions spatiales, de Apollo à Hubble, se présentent comme un écho à la théorie de la relativité d'Einstein. La fiction de l'espace intergalactique ne convoque pas une nouvelle profondeur illusionniste, mais tout se passe comme si l'infini ne s'ouvrait que pour se refermer sur lui-même, dans un singulier jeu de réfraction, de dilatation, de compression et de désintégration de formes toujours défaits, toujours à venir, offertes à un regard éperdu.

Soucieux de relever des analogies historiques profondes au-delà des préjugés historiographiques, Robert Rosenblum pointait à juste raison les liens de l'art de Rosenquist avec la tradition picturale américaine, et voyait dans l'art mural de la World Progress Administration des années trente un précédent direct.<sup>14</sup> Dans le même esprit, le spécialiste du romantisme qu'il était aurait pu aussi relever la continuité d'un sublime spécifiquement américain, depuis les peintres de l'Hudson River School jusqu'à la série *Speed of Light*. Non pas le sublime héroïque de Jackson Pollock ou celui, mystique, de Mark Rothko, mais une variante ironique, qui transparaît aussi dans certaines œuvres d'Ed Ruscha et, plus tard, dans les derniers tableaux de Jack Goldstein. Quand Edmund Burke écrivait: «La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement, c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur»,<sup>15</sup> il faudrait ajouter, pour caractériser cette version de l'après-modernité, que ce sentiment de stupeur devant les frontières toujours repoussées de l'infini cosmique n'est provoqué qu'au travers de représentations scientifiques. Que notre étonnement étant le produit d'une délégation de l'iconographie scientifique, notre effroi reste plus intellectuel qu'émotionnel, et que l'âme, ignorante d'elle-même, n'est justement plus perçue qu'à travers ses états signalés comme tels. Commentant les œuvres de Rosenquist, l'astronome Eugene E. Epstein insistait sur le fait que «les informations obtenues par ces dispositifs sophistiqués [de l'astronomie] sont manipulées et transformées afin qu'elles puissent être produites sous une forme compréhensible à nos yeux». <sup>16</sup> La vision de l'infini est désormais avant tout une fabrication des relations publiques de la Nasa ou de l'Esa.

## V.

### FONDU ENCHAÎNÉ

Il n'y a pas de rupture tranchée dans l'esthétique de James Rosenquist qui permettrait de distinguer formellement des périodes spécifiques, mais se manifestent

cependant des évolutions qui masquent des changements très profonds. Il a, on l'a vu, envisagée à nouveaux frais la détermination de l'espace, spécialement à partir de *Star Thief*, même si l'on peut considérer que les prémisses de cette métamorphose sont à chercher dans les œuvres cruciales que sont *F-111* et *Horse Blinders* (1968-1969, Museum Ludwig, Cologne). Cette nouvelle conception spatiale est indissociable d'un changement de régime dans l'articulation des images. Rosenquist passe du modèle de la syntaxe disjonctive de la publicité, où coexistent les messages en apparence les plus disparates, même si, en réalité, ils sont fédérés par une idéologie diffuse, à une syntaxe de type cinématographique. L'art du montage permet de créer une temporalité propre au film, en elle-même entièrement fictive. «Contracter ou dilater le temps, disait Alfred Hitchcock, n'est-ce pas le premier travail du metteur en scène? Ne pensez-vous pas que le temps au cinéma ne devrait jamais avoir de rapport avec le temps réel?»<sup>17</sup> Le fondu enchaîné auquel il a recours plus de soixante-dix fois dans *Vertigo*, est une façon d'amortir les ruptures narratives en ménageant le passage d'une séquence à une autre, d'un rêve à la réalité, d'un lieu ou d'un temps à un autre, d'un personnage à l'autre (de Madeleine à Judy, de Judy à Madeleine) mais aussi, et peut-être surtout, d'éliminer les temps morts. Une image décroît progressivement en intensité tandis que la suivante apparaît: pendant un instant, elles se superposent, une image se loge dans une autre. Les restitutions photogrammatiques des fondus enchaînés retiennent généralement trois clichés qui rendent sensible cette colocation d'une image dans une autre, forme d'hybridation devenue monnaie courante dans l'expérience visuelle de chacun et qui est loin d'être toujours remarquée. L'ellipse temporelle du fondu procure au spectateur un sentiment d'apesanteur et correspond bien, dans *Vertigo*, aux troubles neuropsychologiques dont souffre John Ferguson, le détective incarné par James Stewart.

Toute chose égale par ailleurs, c'est à un tel processus de fusion que se livre Rosenquist, de façon sporadique dans les années soixante-dix, et avec insistance depuis le début des années quatre-vingt. Les différents motifs d'un tableau s'imbriquent les uns dans les autres, se compénètrent même quand ils sont de nature a priori hétérogène comme dans *Four New Clear Women*. Dans cette pouvelle qu'est devenu l'espace interstellaire,<sup>18</sup> les objets les plus divers peuvent trouver leur place et se composer et se recomposer en de nouvelles formes étrangères. Les motifs peints comme s'ils avaient été découpés en lanières apparaissent d'abord dans une série (qui comprend entre autres *Forest Ranger*, 1967, Museum Ludwig, Cologne, ou *Sliced Bologna*, 1968, coll. part., New York) réalisée sur polyester saturé (Mylar), découpé après que la peinture y a été apposée. Cette manière d'entrelacer et confondre les images sur un même plan est systématisé dans une série, entre 1984 et 1990, où visages féminins et fleurs exotiques sont tissés dans de complexes jeux graphiques qui miment la luxuriance presque tropicale entourant l'atelier qu'il occupe alors en Floride. Dans *Sky Hole* (1989), un premier visage féminin, en haut, se superpose à une surface aquatique, un second, en bas, à la fois plus nettement

marqué et plus complexe, couvre partiellement des nuées intergalactiques; ils sont séparés, sur une ligne médiane, par deux généreuses fleurs rouges. Dans *Untitled* (1995), le visage découpé (on en distingue partiellement les yeux et la bouche) s'enchevêtre dans un chaos savamment orchestré de fleurs et de symboles empruntés à des billets de banque de Singapour. Une image en contient une autre, de sorte que l'on pourrait dire que, en un perpétuel processus autogène, une image est toujours le lieu d'une autre image.

## VI.

### ENVIRONNEMENTS

Au montage séquentiel qui s'observe encore dans *Reflector* (1982) succède donc cette fusion qui permet un déploiement allégorique des figures – ainsi de *Brazil* (2004), qui en récapitule l'histoire indigène et coloniale – et fait valoir un sens de la rémanence d'une impression visuelle dans le flux continu d'informations. Associée au registre astronomique, la figure du vortex trouve son plein emploi métaphorique dans *The Swimmer in the Econo-mist, Painting I* (1977-1998, Deutsche Guggenheim, Berlin). Cette vaste fresque, somme rétrospective du travail de l'artiste, est creusée de loin en loin sur ses vingt-sept mètres d'envergure par des emballages de la matière qui dissolvent indifféremment un fragment du *Guernica* de Picasso, des cartons d'emballage, des bulbes de plastique et d'autres éléments encore. La tentation psychédélique qui affleure dans cette plongée au cœur du maelström, souvent renforcée par l'usage de couleurs acidulées, se retrouve dans nombre de tableaux, comme *Voodoo Wedding*, 2002, dont les personnages sont vus comme au travers d'une optique déformante.

Rosenquist élabore ainsi une continuité qui renouvelle totalement l'expérience de l'espace que lui-même et le spectateur, séparés dans le temps et l'espace, peuvent en faire. Elle a pour effet de convertir la monumentalité à laquelle il était attaché depuis ses débuts en un environnement à part entière et offrir, selon les mots de Robert Rosenblum, la vision «d'un monde complètement synthétique, dans lequel on ne peut discerner ni un début, ni un milieu ni une fin – une continue expérience à 360 degrés».<sup>19</sup> *F-111* (installé, lors de sa première présentation à la galerie Castelli, sur trois murs) et *Horizon Home Sweet Home*, 1970, avec ses toiles de peinture monochrome en dégradés alternant avec des panneaux d'aluminium tendus de polyester réfléchissant, qui émergeaient d'un brouillard de glace, se proposaient déjà comme des environnements aux connotations en effet plus cinématographiques que théâtrales: Henry Geldzahler décrivait *F-111* comme une succession de gros plans en Cinémascope.<sup>20</sup> Évoquant les troubles dues à un accès de fièvre, Rosenquist faisait d'ailleurs lui-même état d'hallucinations de nature plus cinématiques que picturales.<sup>21</sup> En fait, on pourrait dire que sa peinture a pris un tour décisivement cinématique: face à ces œuvres, ou plus exactement enveloppé par elles, le spectateur est l'otage d'une alternative toujours irrésolue entre le proche et le lointain – la proximité interdit la synthèse,

l'éloignement interdit le détail. Mais ce double ressort négatif oblige à une récapitulation mentale du temps dans l'espace.

## VII. MÉTÉORITIQUES

Rosenquist est passé par degrés de l'arrête vive des clichés intransitifs, dans les années soixante, au flux enveloppant d'images qui, dans leurs courbes excentriques et fluides, restituent la continuité d'un mouvement. De l'ellipse rhétorique à l'ellipse géométrale, il a ainsi parcouru les étapes essentielles de la révolution graphique en cours, nous donnant à en voir les limites, les subterfuges, les aberrations, mais aussi les séductions inattendues, les grâces improvisées, les miracles invraisemblables. – Nous vivons au cœur du spectacle comme au cœur d'un univers dont nous croyons avoir compris l'économie, les lois d'attraction et de dépendance, voulant parfois nous persuader que ce spectacle forme un système logique et définitivement cohérent. Mais si les points de vue ne modifient pas la nature même des choses, ils leur découvrent de nouvelles places et fonctions. Corps solide qui se consume en traversant l'atmosphère, la météorite est dans l'œuvre de James Rosenquist l'emblème des impondérables qui bouleversent le cours d'une vie quand on s'y attend le moins. Il est comme un point d'exclamation (dans *The Meteor Hits Brancusi's Pillow*, 1997-1999, et dans *The Meteor Hits the Swimmer's Pillow*, 1997), comme une boule de feu (dans *The Meteor Hits Picasso's Bed*, 1996-1999) qui heurte l'inconscient de l'artiste et métamorphose le regard qu'il porte sur le monde. Picasso voit l'univers sous tous les angles, Brancusi l'élève sans fin, le nageur, Rosenquist lui-même, s'éloigne du rivage. Au réveil, le sens prend forme, la vision est dans l'ordre du tableau.

Publié dans *James Rosenquist*,  
*Four Decades, 1970-2010*,  
Paris, Galerie Thaddaeus Ropac,  
2016

1 Daniel J. Boorstin, *The Image, A Guide to Pseudo-Events in America*, [1962], New York, Vintage, 2012, p. 240. 2 Aristote, *La Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot éd., Paris, éditions du Seuil, 1980, 60 a 26, p. 127. 3 James Rosenquist with David Dalton, *Painting Below Zero, Notes on a Life in Art*, New York, Alfred A. Knopf, 2009, p. 4. 4 *Ibid.*, p. 54. 5 Gene R. Swenson, «Reviews and Previews: New Names this month, James Rosenquist», *ArtNews*, février 1962, repris dans Steven Henry Madoff (éd.), *Pop Art. A Critical History*, Berkeley et Londres, University of California Press, 1997, p. 241. 6 Lucy Lippard, «James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art», *Artforum*, décembre 1965, pp. 41-44; Henry Geldzahler, «F-111», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, n° 7 (mars 1968), pp. 277-281; Sarah Bancroft, «From abstraction and back Again, Travelling at the Speed of Light», in James Rosenquist, *Paintings and Collages, 1960-1979*, Londres, Haunch of Venison, 2006, pp. 107-113. 7 Lawrence Alloway, «Art», *The Nation*, 5 mai 1969, pp. 581-582. 8 *Painting below Zero*, op. cit., p. 83. 9 Michael Lobel, *James Rosenquist, Pop Art, Politics, and History in the 1960's*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2009. 10 À propos de *Star Thief*, Rosenquist confiait à Sarah Bancroft: «Donc, l'étoile est le voleur qui vous amène dans tous ces endroits où vous n'aviez initialement pas l'intention d'aller. C'est comme la pensée: plus vous pensez, plus vous allez en profondeur, plus vous découvrez de mystères et plus vous voulez en découvrir.» Walter Hopps et Sarah Bancroft ed., *James Rosenquist, A Retrospective*, New York, Guggenheim Museum, 2003, p. 231. 11 Caractéristique du retable, le triptyque a connu une longue éclipse entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Il fut remis à l'honneur par les préraphaélites, et Max Beckmann avait trouvé dans cette forme canonique un dispositif conforme à l'orientation allégorique de sa peinture. Il structure certaines œuvres de Robert Rauschenberg (*Collection*, 1953-1954, ou encore *Rebus*, 1955), de Jasper Johns (*Weeping Women*, 1975) et est usuel dans la peinture de Francis Bacon, pour s'en tenir à quelques exemples dans l'art d'après-guerre. 12 On retrouve ce crâne, hybridé avec un enjoliveur chromé, dans *The Chinese Tide and DNA*, 2012, et dans *DNA and the Multiverse*, 2012. 13 «James Rosenquist In conversation with Scott Rothkopf», James Rosenquist, *Paintings and Collages, 1960-1979*, op. cit., p. 59. 14 Robert Rosenblum, «Pop art and Non Pop art», *Art and Literature*, été 1965, pp. 80-93, repris dans Steven Henry Madoff (éd.), *Pop Art. A Critical History*, op. cit., p. 133. 15 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009, 119-120. 16 *James Rosenquist, A Retrospective*, op. cit., p. 234. 17 Hitchcock, Truffaut, Paris, Gallimard, 1993, p. 57. 18 «*Time Dust-Black Hole* (1992, coll. part.), écrit Sarah Bancroft, agrège une grande diversité d'objets de consommation – des planches ophtalmologiques, des instruments de musique, des dollars, pour s'en tenir à quelques exemples — qui flottent dans l'espace comme autant de détritrus. Selon Rosenquist, cette œuvre est représentative d'un «parking spatial pour les poubelles.» *James Rosenquist, A Retrospective*, op. cit., p. 230. 19 «Interview with James Rosenquist by Robert Rosenblum», in *James Rosenquist, The Swimmer in the Econo-mist*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 1998, p. 7. 20 Henry Geldzahler, «F-111», op. cit. 21 Daniel Kunitz, «Master of Space and Time», *Art & Auction*, février 2014, p. 68.