JASPER JOHNS



Catherine Craft

Auteur : Catherine Craft

Mise en page :
BASELINE CO LTD
33 Ter – 33 Bis Mac Dinh Chi St.,
Star Building, 6e étage
District 1, Hô-Chi-Minh-Ville
Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA
© Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ADAGP,
Paris/Succession Marcel Duchamp
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY
© Edvard Munch Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/
BONO, Oslo
© Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York, USA
Art © Robert Rauschenberg/Licensed by VAGA, New York, NY

Tous droits d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.
Sauf mention contraire, le copyright des œuvres reproduites se trouve chez les photographes qui en sont les auteurs. En dépit de nos recherches, il nous a été impossible d'établir les droits d'auteur dans certains cas. En cas de réclamation, nous vous prions de bien vouloir vous adresser à la maison d'édition.

ISBN : 978-1-78160-288-1

Catherine Craft

Jasper Johns

PARKSTONE
INTERNATIONAL



Sommaire

Remerciements 7

I. Être un artiste 9

II. L'Activité de l'œil 49

III. Pas Dessiné, mais pris 113

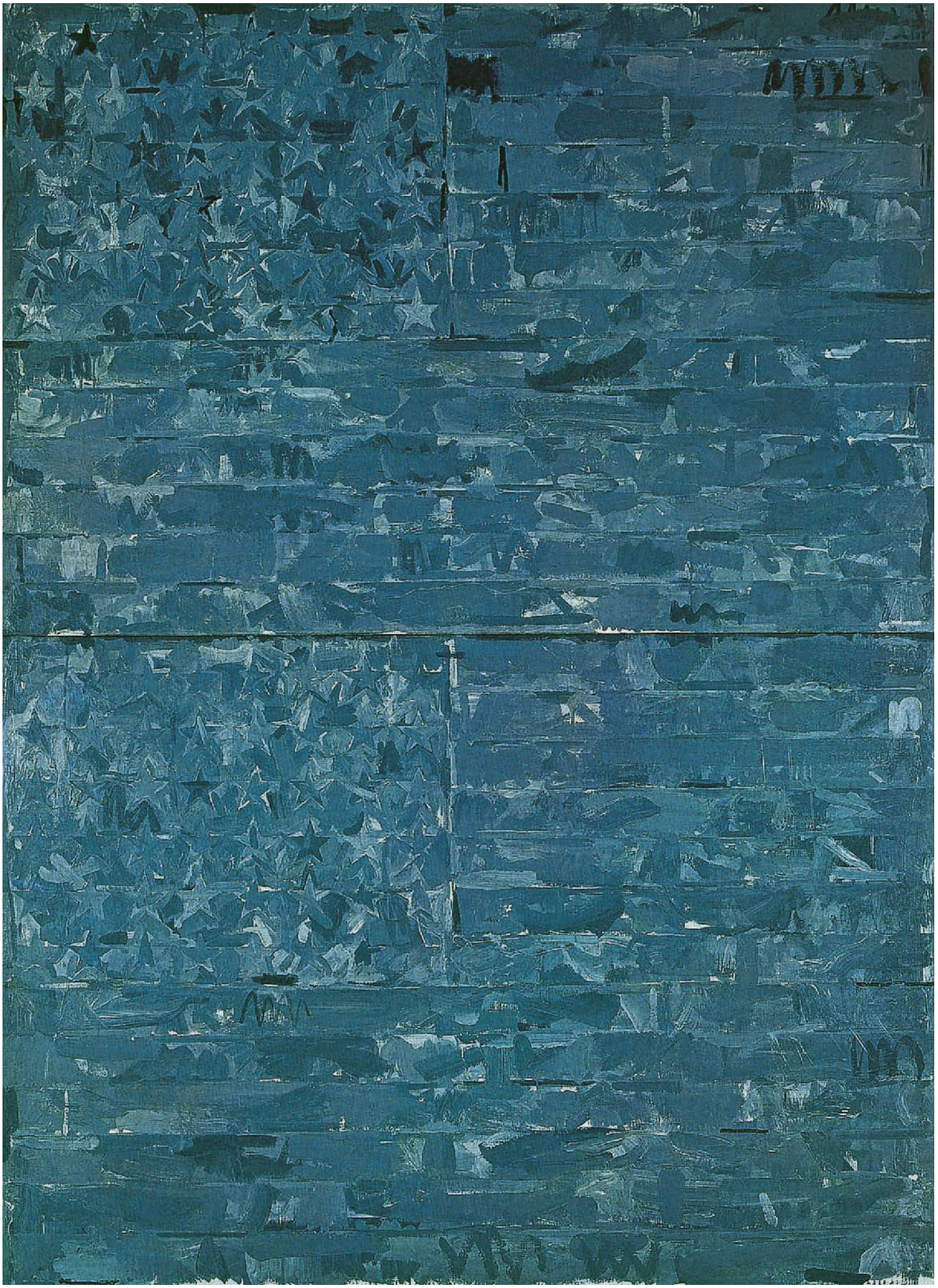
IV. Déposer les armes 167

V. Grâce 221

Notes 250

Bibliographie 252

Index 254



Remerciements

Écrire ce livre fut tant un plaisir qu'un défi. Nombreux sont ceux qui m'ont fourni des informations, m'ont soutenue et encouragée. Je voudrais tout particulièrement remercier Richard Shiff, qui a été le premier à me contacter au sujet de cette monographie, preuve inestimable du travail érudit de Jasper Johns. Je tiens également à remercier Nan Rosenthal, qui m'a gentiment invitée à parler de l'Œuvre de Johns au Metropolitan Museum of Art, et Richard Shone qui, en qualité de rédacteur en chef de *The Burlington Magazine* m'a aussi donné, à plusieurs reprises, l'occasion d'écrire sur l'art de Johns. Richard Field, Harry Cooper, Joachim Pissarro, Paul Cornwall-Jones et Tamie Swett m'ont généreusement fait part de leurs sentiments concernant le travail de Johns au cours de ces dernières années, et Sarah Taggart, la conservatrice des œuvres de Johns, qui m'a été d'une aide infaillible et qui a prêté une oreille attentive à mes questions. Nancy Carr a été la lectrice idéale, prenant le temps non seulement de lire le manuscrit mais également de me faire des remarques constructives, ainsi qu'Alfred Kren et le reste de ma famille qui ont fait preuve de beaucoup d'amour et de patience durant tout ce projet. Enfin, je tiens à remercier Jasper Johns pour l'aide qu'il sut apporter à cette monographie et surtout pour son Œuvre inestimable, magnifique hommage à la vie.



Être un artiste

Je me demandais quand j'allais cesser d'« aller être » un artiste et commencer à en être un.[1]

Les peintres ne sont pas publics mais sont davantage nés dans l'intimité. Le public en a fait une activité commerciale ; mais, pour le peintre, l'art ne sera jamais public.[2]

Un soir de janvier 1958, le professeur d'art de l'Université de Caroline du Sud, Catharine Rembert, alors de passage à New York, attend un ancien élève pour dîner. Jasper Johns arrive en retard mais, euphorique, il tente de se faire pardonner en la levant et la faisant danser dans la pièce. En réalité, il célèbre un succès ahurissant : du haut de ses vingt-sept ans, il vient d'inaugurer sa première exposition en solo, ce qui le propulse à la une du magazine *Art News* et incite le Museum of Modern Art de la capitale américaine à acheter trois de ses œuvres. Tout cela en l'espace d'une journée…

Le succès rencontré par Johns tant sur le plan critique que commercial, à l'occasion de sa première exposition, fait figure de légende dans l'histoire de l'art américain, et ce n'est que justice. Tandis que l'expressionnisme abstrait, principale manifestation artistique de l'époque, se concentre sur l'expression dramatique via de lourdes factures gestuelles et de compositions totalement abstraites, les peintures de Johns représentant le drapeau américain, des cibles, des chiffres et l'alphabet marquent une envie de sortir de la convention. Bien que peintes avec une attention manifeste, ces toiles semblent émotionnellement réticentes, froides et silencieuses, bien loin du feu d'artifices émotionnel, alors en vogue.

Les artistes de la première génération de l'expressionnisme abstrait, dont font notamment partie Jackson Pollock, Willem de Kooning et Mark Rothko, débutent leur art sous les années difficiles de la Dépression et de la Seconde Guerre mondiale. En réponse à ces circonstances, ils soulignent la centralité de l'artiste lui-même dans la création de l'art et la production d'une peinture comme un acte d'authenticité personnelle absolue. Dans les années 1950, une génération plus jeune entre en scène ; parmi elle, ils sont nombreux à adopter cet état d'esprit et, ce qui a longtemps été une attitude existentielle devient rapidement, de par son caractère répétitif, maniéré et affecté. Dans un tel climat, l'arrivée de Johns dans le milieu est à la fois un choc et un bol d'air.

Quand l'expressionniste abstrait Barnett Newman explique qu'au lieu d'« élever des cathédrales au Christ, à l'Homme ou à la « vie » », lui et ses pairs les réalisent « à partir de nous-mêmes, à partir de nos propres sentiments » »[3] et que Rothko déclare souhaiter que les spectateurs pleurent devant ses toiles, Johns confie dans une de ses premières interviews :

> Tout a commencé… avec ma peinture représentant un drapeau américain. Utiliser ce design m'a délesté d'une grande partie du travail car je n'ai pas eu à le concevoir moi-même. J'ai donc continué avec des choses similaires comme des cibles – choses que l'esprit connaît déjà. Cela m'a laissé le loisir de travailler sur d'autres niveaux. Par exemple, j'ai toujours pensé à la peinture en tant que surface, peindre en une seule couleur rend cela très net. Puis j'ai décidé que regarder une peinture ne devait pas demander une concentration particulière comme c'est le cas lorsque vous allez dans une église. Un tableau devrait être regardé comme on regarde un radiateur.[4]

page 4 : *Pyre 2*, 2003.
Huile sur toile avec latte de bois, ficelle et charnière, 168,3 x 111,8 x 17,1 cm.
The Museum of Modern Art, New York.
Don de Marie-Josée et Henry R. Kravis.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

page 6 : *Two Flags*, 1959.
Acrylique sur toile, 201,3 x 148 cm.
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne. Prêt de la Fondation Peter et Irène Ludwig, Aix-la-Chapelle.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

White Flag (détail, taille réelle), 1955.
Encaustique, huile, papier journal et charbon sur toile, 198,9 x 306,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY



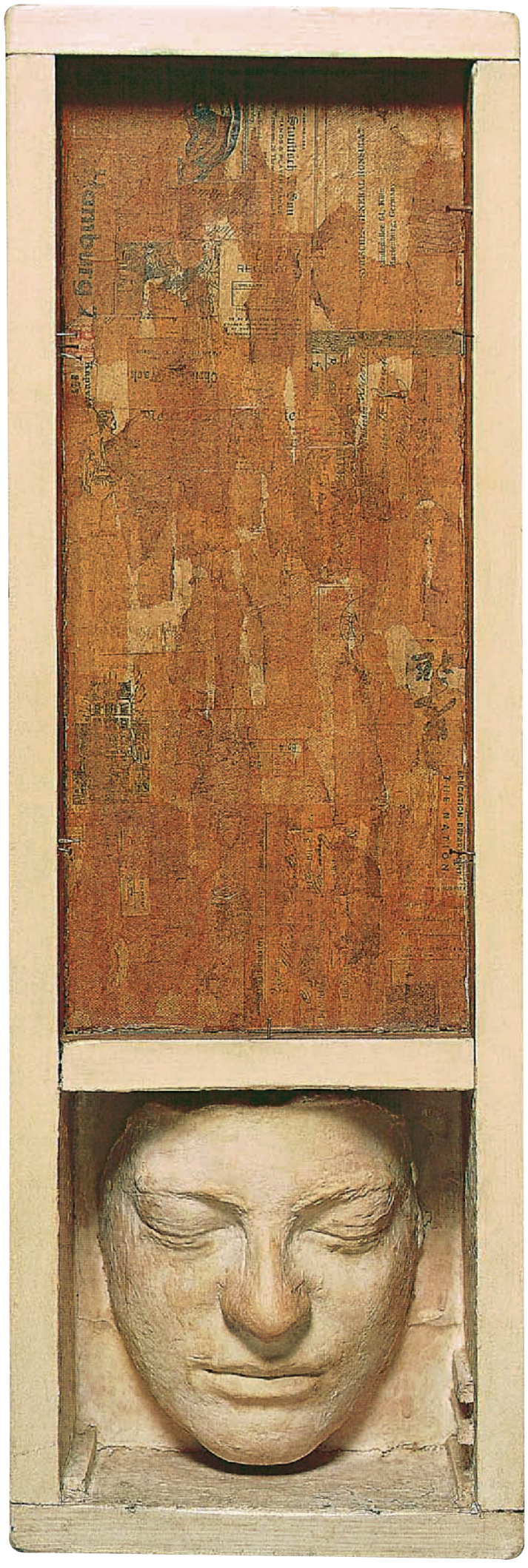
page 10 : *Untitled*, 1954.
Huile sur papier montée sur structure,
22,9 x 22,9 cm.
The Menil Collection, Houston.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY

page 11 : *Star*, 1954.
Huile, cire d'abeille et peinture
sur papier journal, toile et bois avec verre
teinté, clous et ruban adhésif en tissu,
57,2 x 49,5 x 4,8 cm.
The Menil Collection, Houston.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY

Contrairement aux déclarations de la plupart des artistes new yorkais des années 1950, les remarques de Johns ne mentionnent aucune des notions familières que sont le doute et l'angoisse existentielle. En outre, son choix du contenu semble délibéré, réfléchi et éloigné de tout attachement émotionnel et désir. Après les excès de l'expressionisme abstrait, les plus jeunes artistes voient son art davantage comme lucide et honnête que froid et dépourvu de sentiments ; après tout, comme le dira plus tard l'artiste Mel Bochner, « Quel est ton véritable *toi à 23 ans ?* »[5] De plus, en optant pour des sujets reconnaissables, Johns semble rejeter les courants abstraits de la peinture de cette époque, même si ces sujets – drapeaux, cibles, chiffres – possèdent chacun une caractéristique essentielle de l'abstraction classique, à savoir, un manque de relief qui les rend tout sauf imperceptibles du tableau en lui-même. Son travail crée la polarité entre l'abstraction et la représentation qui, pendant des décennies, a animé les débats sur l'art moderne, et qui soudainement semble obsolète, ouvrant ainsi la voie à d'autres formes de pensées sur la relation entre l'art et le monde.

Des artistes ont commencé à répondre à l'exemple de Johns quasi instantanément. Il est possible de mesurer l'impact considérable de cet art au vu du nombre d'artistes différents qu'il touchait. Les qualités d'« autocensure » et intellectuelles de ses toiles, et son insistance sur leurs identités comme objets physiques, créent une forte impression parmi des artistes, tels que Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris et John Baldessari, et contribueront au développement de l'art




EDUCATION DEPARTMENT
THE NATION

minimaliste et conceptuel. En même temps, l'attention toute particulière que Johns porte aux images et objets usuels – « les choses que l'esprit connaît déjà » inspirera également le Pop Art et le travail d'autres artistes, tel Chuck Close, qui se sentent alors limités par l'abstraction. Au cours des années suivantes, de nouvelles générations d'artistes, aussi divers que Brice Marden, David Salle, Robert Gober, Kiki Smith et Terry Winters, s'approprieront chacun quelque chose de l'Œuvre de Johns.

Malgré toute l'agitation suscitée par ses débuts à la *Leo Castelli Gallery*, Johns refuse de se complaire dans un style confortable qui répondrait aux attentes d'autrui. Bien au contraire, lorsque quelque chose semble bien établi et habituel dans sa pratique, il le remet en question, quitte à échouer. Dans les cinquante années qui suivront cet événement, Johns restera remarquablement concentré, tout étant conscient du regard scrutateur que jettent, sur lui et son travail, les érudits, les critiques, les conservateurs, les vendeurs, les collectionneurs et les autres artistes. Un sens accru de l'identité fait office d'instrument dans la capacité de Johns à sans cesse surpasser l'artiste qu'il est, malgré ce qui aurait pu devenir de grandes distractions. En réalité, cette identité deviendrait la première création artistique de Johns.

La Naissance d'un artiste

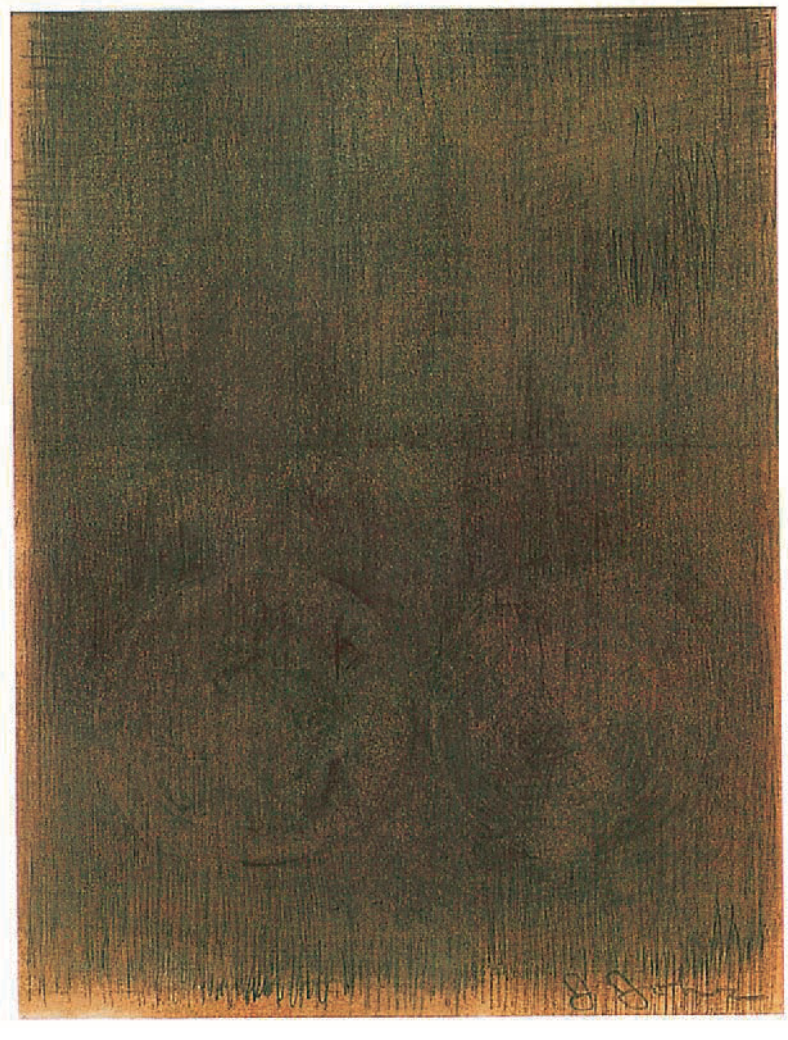
Alors âgé de quarante ans, Johns tente d'expliquer pourquoi il est devenu un artiste :

> Déjà enfant, je voulais devenir un artiste. Mais en Caroline du Sud, là où j'ai grandi, il n'y avait pas d'artiste, pas d'art, je n'avais donc aucune idée de ce dont il s'agissait. Je pensais que ça voulait dire que je pourrais avoir une situation différente de celle dans laquelle j'étais. Je pense que c'était le rêve ultime. Là-bas, la société semblait s'adapter à toute autre chose que je connaissais, mais pas à celle-là. Je pense, qu'en partie, l'idée d'être un artiste était, non pas un fantasme, mais une échappatoire : comme il n'y a rien de tout cela ici, si vous voulez vous évader, vous devez aller ailleurs. J'adorais ça, et en plus j'adorais faire des choses avec mes mains.[6]

Ce désir d'enfance de Johns de vouloir être « ailleurs » n'a rien d'étonnant au vu de son éducation, qui, selon ses propres termes, « n'était pas spécialement chaleureuse »[7]. En effet, en mai 1930, peu de temps après sa naissance, sa mère divorce de son père alcoolique, et Johns se retrouve balloté de parents en parents, vivant à Allendale, ou à proximité de cette ville de la Caroline du Sud. Ces déplacements successifs ne lui sont certainement pas bénéfiques, car même si Johns aime faire des choses avec ses mains, ce n'est pas, à l'époque, un exploit qu'on attribue généralement aux garçons. Et s'il adore dessiner, il aime également cuisiner, tandis que la pêche, la chasse et autres activités de plein air ne l'intéressent que peu.

En émettant le souhait de devenir artiste, Johns finit par se concentrer sur une conjonction de l'activité et de l'identité. Être un artiste est quelque chose qu'on a accompli ; la première démarche artistique est de devenir un artiste. Ce double processus de la création – l'œuvre et soi-même – n'est pas une mince affaire. Johns n'ayant eu que peu de contact avec l'art durant son enfance, cette inaccessibilité, même si elle contribue probablement à son attrait pour l'art, présente de multiples obstacles. Les toutes premières rencontres de Johns avec l'art font plus figure de demi-échecs que de révélations. Dans la maison de son grand-père paternel, où il vécut jusqu'à l'âge de sept ans, une pléthore de peintures réalisées par sa grand-mère pique sa curiosité, bien qu'il ne l'ait jamais connue. Alors qu'un peintre itinérant est de passage en ville, Johns lui prend une partie de son matériel et tente de peindre avec, ignorant que les pigments à base d'huile ne se mélangent pas avec de l'eau. Le grand-père de Johns parvient à restituer le matériel à son propriétaire, avec qui le garçon n'aura plus de contact.

Untitled, 1954.
Construction sur bois peint, moulage en plâtre peint, reproductions photomécaniques sur toiles, verres et clous, 66,6 x 22,5 x 11,1 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY



page 14 : *Untitled*, 1954.
Crayon à papier sur huile (?) et papier teint, 21 x 16,7 cm.
Collection du Robert Rauschenberg Estate.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

page 15 : *Construction with Toy Piano*, 1954.
Crayon et collage avec un piano en jouet, 29,4 x 23,2 x 5,6 cm.
Kunstmuseum Basel, Bâle.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

Le monde de Johns commence lentement à s'ouvrir alors qu'il atteint l'âge adulte. En 1948, il passe trois semestres à étudier l'art avec Rembert et d'autres artistes à l'Université de Columbia en Caroline du Sud, avant de suivre le conseil de l'Université et de s'envoler pour New York où il étudiera à la *Parsons School of Design* pendant quelques mois. Johns est à court d'argent et le directeur de l'école, sur recommandation d'un de ces professeurs de l'Université de Caroline du Sud, lui octroie une bourse, tout en lui disant qu'il ne la mérite pas. Johns refuse alors cette offre, quitte l'école et exerce plusieurs petits boulots, comme garçon de courses ou expéditionnaire, afin de pouvoir rester sur New York. Pour lui, vivre dans cette ville est passionnant. En effet, les expressionnistes abstraits viennent juste d'exposer leurs peintures ambitieuses et monumentales pour lesquelles ils deviendront célèbres, et Johns voit alors de nombreuses œuvres, dont les peintures « dégoulinantes » de Pollock et les champs expansifs et saturés de couleurs de Newman.

Malgré ces expériences stimulantes, les premières années de Johns à New York riment avec isolement et pauvreté. Sa situation change légèrement en 1951, une fois son service militaire terminé. En faction à Fort Jackson en Caroline du Sud, Johns développe un programme d'exposition d'art pour les soldats, avant d'être envoyé six mois au Japon. Bien que la Guerre de Corée fasse rage, Johns n'est pas sur le front. En effet, il travaille pour les Services Spéciaux : sa tâche consiste à concevoir des affiches pour des films militaires, des campagnes pédagogiques et à travailler sur des décorations pour une chapelle.

Réformé en 1953, Johns retourne à New York où il suit brièvement des cours au Hunter College. Il continue à s'intéresser à l'art et à clamer aux quelques personnes qu'il connaît qu'il va devenir


3 2 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6
portacarrero
DIARIOS CENTRO-AMERICANOS
EMBAJADA de NICARAGUA
Calle Goya No. 37
MADRID ESPAÑA



un artiste, même s'il lui est difficile d'assimiler ses impressions sur l'art qu'il découvre. L'idée de faire de son propre chef quelque chose de ces impressions est parfois si écrasante qu'elle semble inaccessible. L'art semble « exister sur un plan différent » de celui qu'occupe Johns.[8] Sa désorientation est profonde et en partie enracinée dans l'identité physique des objets d'art en tant que tels.

> Je me souviens du tout premier Picasso que j'ai vu, le premier vrai Picasso… Je ne pouvais pas croire que c'était un Picasso, je pensais que c'était la chose la plus laide que j'avais jamais vue. J'étais habitué à la lumière passant au travers de diapos colorées ; je ne réalisais pas que je devrais réviser mes notions de ce qu'était la peinture.[9]

Face à cette expérience décisive de la matérialité de la peinture se trouve un Johns bien incertain. « Je n'avais pas d'objectif », se rappellera-t-il plus tard, « J'étais dans le flou et sans racine. »[10] Exacerber cette impression est le concept principal de l'expressionnisme abstrait dans le rôle du *soi* dans la création de l'art et une insistance correspondante sur le travail de l'art comme expression directe de ce *soi*. Comme le déclarera, par la suite, Johns : « l'expressionnisme abstrait était si vivant – l'identité personnelle et la peinture étaient plus ou moins les mêmes et j'ai essayé d'opérer de la même manière. Mais j'ai découvert que je ne pourrais rien faire qui serait identique à mes sentiments. »[11]

Contrairement à cela, Johns est emporté par un désir aussi intense que déconcertant : « Cette image de souhaiter devenir un artiste – que je *serais* d'une certaine manière un artiste – était très forte… Mais rien de ce que j'avais entrepris ne semblait me rapprocher davantage de cette condition d'être un artiste. Et je ne savais pas comment faire. »[12] En Caroline du Sud, devenir un artiste voulait dire être ailleurs. C'est pourquoi à New York, Johns se trouve au bon endroit pour faire de l'art, Pour autant, il reporte ce changement de vie à un moment indéterminé de l'avenir, hors d'atteinte.

Un jour, au cours du premier hiver suivant son départ de l'armée, Johns rencontre quelqu'un qui va lui donner un sacré « coup de pouce » alors qu'il se trouve dans cet état de frustration : Robert Rauschenberg. Ce dernier deviendra, pendant les sept années suivantes, la personne la plus importante de sa vie. Également sudiste, né au Texas et de cinq ans son aîné, Rauschenberg s'est déjà vu consacrer deux expositions solo dans deux des plus importantes galeries de la capitale américaine. À l'époque de leur rencontre, beaucoup de personnalités du monde de l'art considèrent Rauschenberg comme un *enfant terrible* [13] pour ses œuvres provocantes et expérimentales.

Rauschenberg doit sa notoriété, avant tout, à sa série de toiles entièrement peintes en blanc qui captent les ombres passantes et les variations de lumière. Il a également réalisé des peintures complètement noires avec des journaux collés puis recouverts de pigment noir, que de nombreux spectateurs assimilent au nihilisme et à la destruction, bien que Rauschenberg insiste sur le fait que rien de tout cela n'ait été voulu. Il crée des peintures avec de la poussière dans laquelle de l'herbe germe et pousse (à l'époque, il se rendit alors régulièrement dans la galerie, où l'une d'elles était exposée, pour l'arroser). En outre, de façon tristement célèbre, il obtient un dessin de Wilhem de Kooning – certainement le peintre le plus important de la jeune génération d'artistes de l'époque – dans le seul but de l'effacer, tout simplement parce qu'il veut « savoir si un dessin peut naître d'un effacement »[14]. Au moment où lui et Johns se rencontrent, Rauschenberg vient juste d'entreprendre une série de peintures entièrement rouges qui intègrent tout un éventail de matières à coller, comme des morceaux de tissus et des coupures de presse – des objets de la vie quotidienne qui sont, pour lui, aussi importants pour la création de l'art que l'étaient les sentiments personnels, et profonds, chéris par les expressionnistes abstraits.

Robert Rauschenberg (1925-2008),
Monogram, 1955-59.
Combine painting, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm.
Moderna Museet, Stockholm.
Art © Robert Rauschenberg/Licensed by VAGA, New York, NY



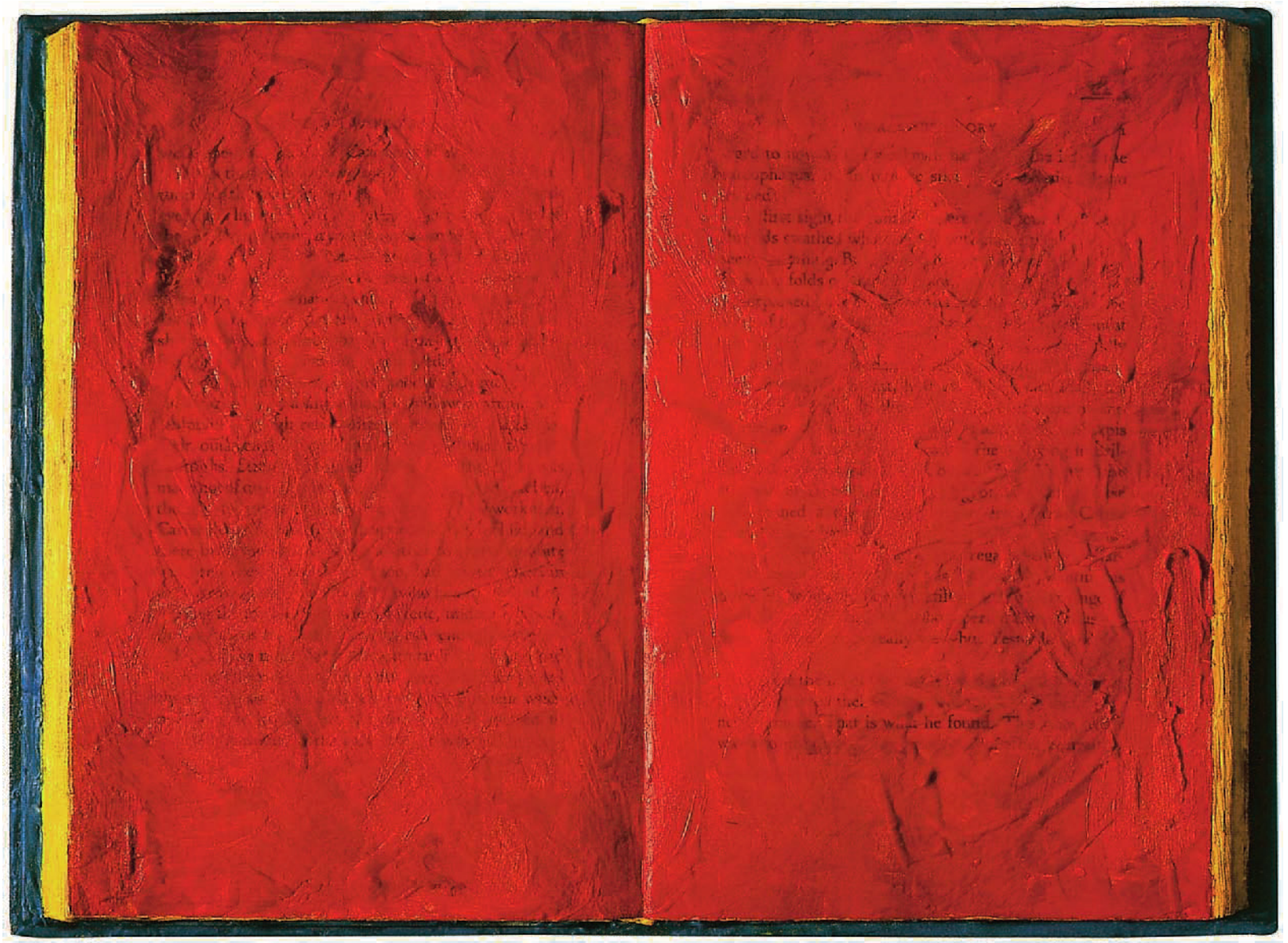
page 18 : *Flag above White with Collage*, 1955.
Encaustique et collage sur toile,
57,2 x 49 cm.
Kunstmuseum Basel, Bâle. Don de l'artiste
à la mémoire de Christian Geelhaar.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY

page 19 : *Two Flags*, 1962.
Huile sur toile (deux panneaux),
248,9 x 182,8 cm.
Collection de Norman et Irma Braman.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY

Malgré sa réputation d'homme polémique, Rauschenberg est, du moins pour Johns, un professionnel chevronné. Il sait où dégoter des studios à bas prix et il s'avère doué pour trouver du boulot uniquement lorsqu'il a besoin d'argent, ce qui lui permet de consacrer plus de temps à son art. Mais – plus important – Rauschenberg est, dans une certaine mesure, parvenu à opérer la transformation à laquelle Johns aspirait : il est le « premier véritable artiste » que Johns connaît, et « toutes les conditions étaient réunies pour que cela se produise. »[15] Peu après leur rencontre, Rauschenberg conseilla à Johns de quitter son emploi de libraire pour le rejoindre et travailler avec lui comme décorateur indépendant de vitrines de boutiques chics, telles que Bonwit Teller et Tiffany's. Avec l'aide d'une amie commune, Johns trouva rapidement un loft à deux pas du studio de Rauschenberg sur Fulton Street dans le bas Manhattan, réputé alors pour ses bâtiments insalubres qui abritaient jadis des usines et des entrepôts.

Y vivre était techniquement illégal – l'immeuble de Johns avait même été déclaré inhabitable par la ville – mais ce n'était pas cher et cela offrait de l'espace de vie et de travail, bien plus que le minuscule appartement d'East Village que Johns occupait auparavant. En outre, à cette époque, quelques artistes vivaient tout aussi loin du centre-ville que Rauschenberg et Johns, et cette distance donnait une impression d'intimité aux relations naissantes et aux ragots du monde artistique. Cela





page 20 : *Book*, 1957.
Encaustique sur livre et sur bois,
25,4 x 33 cm.
Collection de la famille Margulies, Miami.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY

page 21 : *Target with Plaster Casts*, 1955.
Encaustique et collage sur toile avec objets,
129,5 x 111,8 x 8,8 cm.
Collection de David Geffen, Los Angeles.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA,
New York, NY



Jasper Johns





est important aussi bien sur le plan professionnel que sur le plan personnel, car Johns et Rauschenberg décidèrent de faire leur chemin en tant qu'artistes, sans se contenter de suivre ce que leurs prédécesseurs avaient entrepris.

Il reste peu d'œuvres de Johns datant d'avant sa rencontre avec Rauschenberg. Seule une poignée de dessins du début des années 1950 a été rendue publique ; Johns préfère qu'ils ne soient pas reproduits, bien que leurs titres soient suggestifs : *Tattooed Torso, Idiot, Spanked Child*. À la différence de ces dessins, les quelques œuvres modestes et intimes que Johns réalisa durant les premiers mois qui ont suivi la rencontre d'avec Rauschenberg oscillent entre abstraction et représentation, mêlant peinture, dessin, sculpture et collage.

Parmi ces œuvres, Rauschenberg admirait tout particulièrement les dessins au graphite très travaillés d'oranges desséchées (p. 14). Leurs formes sombres ressortent, en effet, à peine de la noirceur de la page. Le collage est le procédé dominant des quelques toiles qu'a composées Johns alors qu'il travaillait encore à la librairie. Il pouvait passer une nuit à plier et à déchirer un bon de commande et à peindre par dessus le quadrillage avec un dégradé de verts. D'autres œuvres laissent suggérer l'impact du temps passé dans le studio de Rauschenberg. Alors que Rauschenberg était en train de composer des peintures avec des cageots de récupération, qui s'apparentent à de la sculpture avec leurs inclusions de rebords, d'étagères, de cloisons et de niches, Johns créait quelques compositions dans le même style, comme *Star* (p. 11) et une petite boîte contenant le moulage en plâtre du visage d'un de ses amis (p. 12). Peintes en blanc, elles évoquent la quiétude poétique de Joseph Cornell, artiste qui assemble des boîtes et que Johns et Rauschenberg admirent grandement. Sur le tableau

page 22 : *White Flag*, 1955.
Encaustique, huile, papier journal et charbon sur toile, 198,9 x 306,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

page 23 : *Figure 5*, 1955.
Encaustique et collage sur toile, 44,5 x 35,6 cm.
Collection de l'artiste.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

avec le moulage en plâtre, Johns a couvert le haut de la toile avec des papiers collés : des reçus, des images représentant une oreille, le torse d'un homme ou encore une maison. De la même façon, dans *Construction with Toy Piano* (p. 15), Johns utilise un instrument de musique miniature comme surface, sur laquelle il colle des papiers travaillés au graphite et, en haut de la composition, les touches numérotées du piano-jouet émettent des notes lorsqu'on les joue.

En y regardant de plus près, *Construction with Toy Piano* révèle les complexités de la relation grandissante entre Johns et Rauschenberg. Cette relation entre l'art et la musique fait écho à *Music Box,* sculpture de 1953 de Rauschenberg. *Music Box* est la propriété de Rachel Rosenthal, amie commune de Rauschenberg et de Johns, qui a aidé Johns à trouver son loft. Il s'agit d'une boîte en bois ébauchée : elle est parsemée de clous et renferme quelques cailloux.[16] Lorsque l'on prend la boîte et qu'on la secoue, les cailloux tapent contre les clous, et les parois internes de la boîte, émettant des sons – tout comme le piano-jouet de Johns, l'œuvre de Rauschenberg – incitent les spectateurs à en « jouer ».

Par ailleurs, en haut à droite de *Construction with Toy Piano,* on remarque la présence d'une étiquette sur laquelle on peut lire « Hôtel Bilbao. » Rauschenberg a intégré ces étiquettes dans plusieurs de ses collages réalisés lors de ses voyages en Europe et en Afrique du Sud entre 1952 et 1953. Johns a très bien pu prendre cette étiquette de Bilbao dans le matériel qui avait pour habitude d'être éparpillé dans le loft de Rauschenberg, mais d'autres circonstances laissent à penser que cette appropriation est un acte plus intime. Très peu de personnes à New York ont connaissance des œuvres que Rauschenberg a rapportées de son voyage, et les montrer à Johns – qui, entre-temps, est devenu le propriétaire de plusieurs d'entre elles – est une réelle preuve de confiance. *Construction with Toy Piano* semble être une réponse aux collages de Rauschenberg, dont beaucoup sont destinés à être manipulés : la composition de son collage avec les étiquettes de Bilbao, par exemple, est entièrement visible uniquement lorsque le collage est ouvert telle une carte de vœux. Le travail de Johns sollicite tout autant la participation du public, comme c'est le cas avec son invitation à appuyer sur les touches du piano.

L'utilisation du collage par Johns dans ses premières œuvres forme également une tentative de réponse à ce qui commencera à devenir la signature de Rauschenberg. Avec la considération de Johns, Rauschenberg amplifie la présence physique de ses peintures en y intégrant un éventail de plus en plus large de matériaux et d'objets dans son art ; les œuvres découlant de cette espèce de fusion entre la peinture et la sculpture seront finalement appelées « *combines* ». Certains des objets que Rauschenberg inclut dans les peintures rouges et dans les premières *combines* comme les miroirs, les ampoules, abordent la relation entre l'œuvre et son environnement et son public, encourageant ce dernier à participer et, grâce à son reflet dans les miroirs, à faire partie de l'œuvre.

Rauschenberg utilisa une simple structure de sa composition, créée à base de grillage, pour intégrer l'hétérogénéité croissante de ses matières – qui englobent alors des chaussettes, des parapluies, et, plus étonnant encore, des oiseaux empaillés qu'il avait trouvés chez un taxidermiste de son quartier. Puis il utilisa de larges bandes de peinture dégoulinante, signes d'expressivité de la peinture expressionniste abstraite, pour réunir ces objets disparates. Dans ses premières *combines* réalisées en 1954, alors que sa relation avec Johns s'intensifie, des éléments personnels – lettres de famille, photos de lui, coupures de journaux sur eux, et même des dessins d'amis artistes – prédominent. Autant d'éléments qui soulèvent la question de leur statut : une lettre de la mère de l'artiste, collée dans une de ses premières *combines, Charlene*, révélant bien plus le « vrai soi » de l'artiste que les gouttes et les coulées de peinture utilisées par de nombreux artistes, a-t-elle pour intention de dénoter cette entité insaisissable ?

Green Target, 1955.
Encaustique sur papier journal et tissu sur toile, 152,4 x 152,4 cm.
Fonds de Richard S. Zeisler, The Museum of Modern Art, New York.
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY

