

## Autour d'un drapeau de Jasper Johns

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 20, Number 81, Winter 1975–1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55052ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Dubreuil-Blondin, N. (1975). Autour d'un drapeau de Jasper Johns. *Vie des arts*, 20(81), 51–53.

## VERS UNE CÉLÉBRATION AMÉRICAINE

Outre notre proximité géographique, des liens profonds, d'ordre culturel, nous rattachent aux États-Unis. Un Français canadien, Jean-Baptiste Le Moyne, sieur de Bienville, le fils de Charles Le Moyne, sieur de Longueuil, fonda la Nouvelle-Orléans, en 1718. D'ailleurs, en 1755, bon nombre d'Acadiens s'établirent en Louisiane. Et, bien que Napoléon vendît ce territoire aux Américains pour 15 millions de dollars, en 1803, la Nouvelle-Orléans, fidèle à son passé, a maintenu à ce jour son quartier français, le Vieux-Carré, dont on achève la restauration. De ce quartier, nous avons ramené pour nos lecteurs un intérieur français.

En contrepartie, nous avons voulu également nous situer par rapport à nos voisins. Consciente de la convergence chez nous des courants de pen-

sée français et américains, Nicole Dubreuil s'interroge sur la dualité du discours critique «autour d'un drapeau de Jasper Johns». Pour sa part, François Gagnon commente notre attitude envers la peinture américaine, depuis l'après-guerre jusqu'à ce jour.

Tandis que, dans le cadre du Programme des relations culturelles du Ministère des Affaires Extérieures, des manifestations canadiennes en arts plastiques et d'expression sont en cours aux États-Unis, se poursuivant jusqu'à la fin de 1976, nous avons cru bon, à la veille du deuxième centenaire américain, de rendre hommage à un grand pays en soulignant quelques aspects de notre vie culturelle susceptibles de nous rapprocher mutuellement.

René ROZON

Nicole Dubreuil-Blondin

# Autour d'un drapeau de Jasper Johns



1. Jasper JOHNS  
*Flag*, 1960-1966.  
Cire sur papier marouflé sur toile;  
44,5 cm x 68.  
Coll. de l'artiste.  
(Phot. Eric Pollitzer, New-York)



Le texte qui suit n'est pas à proprement parler une étude sur Jasper Johns. Une peinture sur le thème du drapeau américain (*Flag*, 1954), qui a valu à l'artiste une célébrité précoce dans l'interrègne de l'*Action Painting* et du *Pop Art*, va servir ici de support à une réflexion sur le discours critique. Il s'agit en effet de retracer les cheminements les plus caractéristiques du commentaire sur ce genre de productions, qui manifestent un retour à la figuration après le déclin de l'art informel.

Nous procéderons par la confrontation de théories françaises et américaines. Le choix de la France s'impose en contrepoint aux États-Unis pour plusieurs raisons. Tout d'abord, pour employer une expression d'Andreï B. Nakov<sup>1</sup>, à cause du «mordant philosophique» d'une certaine critique intéressée aux nouvelles formes de réalistes<sup>2</sup>. Mais Paris nous intéresse aussi à cause de sa rivalité avec New-York comme centre dominant de l'avant-garde artistique. Nous croyons que la position spécifique de chaque ville dans le champ culturel international détermine largement ses conceptions esthétiques.

Nous n'allons pas procéder toutefois à une consultation de textes consacrés exclusivement à Jasper Johns. La critique française a produit par exemple de nombreux essais de théorie générale tout à fait adaptés à notre propos<sup>3</sup>. D'autre part, les critiques d'art moderne des deux côtés de l'Atlantique s'occupent volontiers de quelques artistes dont ils deviennent plus ou moins les *mentors*. Il en va ainsi pour Clement Greenberg, dont les thèses sont capitales pour l'interprétation de la période qui suit l'*Action Painting*, mais qui s'intéresse davantage à des peintres abstraits, comme Kenneth Noland, qu'à la nouvelle figuration de Jasper Johns.

Il n'en demeure pas moins significatif de suggérer le *Drapeau* de Jasper Johns comme lieu de la rencontre des commentaires. Il se situe en effet à un point tournant de l'histoire de la peinture américaine d'avant-garde, au moment où l'expressionnisme abstrait montrait des signes de fatigue. La critique venait à peine d'établir autour de la peinture gestuelle une sorte de philosophie existentielle de l'acte créateur. Dans les écrits de Harold Rosenberg<sup>4</sup>, dont les idées ont façonné l'image publique de l'*Action Painting*, la gymnastique de l'exécution du tableau prenait figure d'affirmation de la liberté et du courage de l'homme confronté au chaos du monde après la Seconde Guerre mondiale. Abandonnant le plus possible tout contrôle conscient, le peintre laissait libre cours à la circulation d'énergie entre sa main et le support, valorisant l'acte lui-même par rapport au produit fini. C'est pourquoi l'analyse formelle des tableaux cédait souvent le pas à l'analyse des intentions.

L'apparition du *Drapeau* de Jasper Johns dans ce contexte produisit un véritable choc. Un objet connu s'emparaient de toute la surface peinte, laissant la critique perplexe. Léo Steinberg a consacré un article à son dépaysement devant les premières œuvres de Johns<sup>5</sup>: Il y souligne l'incapacité du discours en place à rendre compte de la nouvelle réalité: «It seems that during this first encounter with Johns's work, few people were sure of how to respond, while some of the dependable avant-garde critics applied tested avant-garde standards — which seemed suddenly to have grown old and ready for dumping»<sup>6</sup>.

Cette peinture, qui suspend le commentaire,

correspond en grande partie à ce que Marc Le Bot nomme la peinture «formaliste» et qu'il retrouve, pour sa part, dans les œuvres de Joël Kermarrec: «Et si cette peinture a raison, s'il est vrai qu'elle fait apparaître que le discours critique en effet ne va plus de soi, que ses fondements sont mal assurés, que son statut est devenu problématique, il faudra reconnaître que la question ainsi posée touche réellement à l'essentiel. Car cette position est nécessairement à double face. Elle se retourne sur la peinture elle-même»<sup>7</sup>. La peinture *formaliste*, justement, est celle qui s'interroge sur la nature et la fonction du signe iconique: «Au lieu qu'elle propose illusoirement pour objet de la perception esthétique, un espace homologue à celui de l'expérience vécue, elle introduit le regard dans un ordre spatial que l'on peut qualifier de réflexif ou, mieux, de critique parce qu'il est constitué pour faire apparaître le système des contraintes inconscientes des conditions formelles-matérielles de toutes significations picturales»<sup>8</sup>.

On peut dire que la peinture de Jasper Johns assume à bien des points de vue cette fonction critique de la représentation. Loin de marquer un retour à la peinture figurative traditionnelle, elle établit, avec *Flag*, une sorte d'équivalence entre le représentant et le représenté. Le tableau adopte le motif, les couleurs et les dimensions du drapeau américain et se confond avec lui. Le spectateur est partagé entre deux perceptions: celle de l'objet et celle de la peinture.

L'ambiguïté persiste si l'on veut considérer séparément les deux termes de la représentation. Le sujet *drapeau américain*, même s'il appartient à un ordre de signes hautement codés, ne peut à lui seul conférer un sens spécifique à l'œuvre. On pourrait y voir indifféremment une exaltation comme une dérision de l'emblème. L'artiste lui-même laisse entendre qu'il se désintéresse du *contenu* du tableau: «I went on (from the American flag) to similar things like targets, things the mind already knows, that gave me room to work on other levels»<sup>9</sup>.

C'est donc par son mode de combinaison inédit avec la peinture que le drapeau devient problématique. D'autre part, si l'on néglige le motif pour s'occuper uniquement de l'organisation formelle du tableau, la contradiction demeure.

Jasper Johns, par exemple, réalise des effets de matière qui relèvent du vocabulaire de l'*Action Painting*: traces du pinceau, empâtements, coulures, créant ainsi une sorte de «bas-relief furtif»<sup>10</sup> dans l'épaisseur de l'encaustique. Or, ce genre de trituration du matériau dans lequel l'artiste inscrit sa marque a un sens convenu pour la peinture moderne depuis Van Gogh. C'est de l'expressionnisme qui fait de chaque geste un sismographe des émotions, et que l'*Action Painting* avait porté à une sorte de paroxysme. Dans les tableaux de Jasper Johns, pourtant, il ne peut s'agir que d'un expressionnisme contrecarré, dévié, puisque l'artiste se cache derrière la présentation fidèle d'un objet.

L'on pourrait alors tenter une autre approche. Le peintre aurait choisi le drapeau pour sa belle forme, une beauté de géométrie abstraite. A cause des bandes et des couleurs primaires, la tradition plastique de Mondrian vient à l'esprit, ou bien les solutions plus contemporaines du *hard-edge*. Voilà encore une fausse piste. Jasper Johns n'a pas choisi

le drapeau pour l'élégance de ses lignes, pour l'originalité de son invention, mais parce que le motif était simple et facile à transcrire<sup>11</sup>. La lecture *abstraite* de l'œuvre se trouve d'ailleurs brouillée, comme c'était le cas pour les effets de matière, par la présence obsessionnelle de l'image.

Dans tous les cas, la contradiction se cristallise autour d'un problème d'espace. Examinée comme abstraction géométrique ou comme abstraction lyrique, la peinture peut suggérer tantôt une profondeur optique, par la dissociation des couleurs, tantôt une profondeur tactile, par le jeu des empâtements. Or, Johns choisit toujours, dans la première période de sa production qui nous intéresse ici, des motifs plats (drapeaux, cibles, chiffres, ...) qui viennent contrecarrer ces effets et affirmer la surface en tant que surface. Cette ambiguïté, toujours reprise, empêche la contemplation tranquille de l'œuvre et force le spectateur à s'interroger sur la nature de la représentation.

Voici le tableau-fenêtre ouverte de la Renaissance qui se donne à voir dans ses efforts pour se refermer. Pour Marc Le Bot, cette négation de la profondeur constitue la fonction critique majeure de la peinture. Elle assure la contestation d'un ordre produit par la Renaissance comme système arbitraire mais qui s'était présenté depuis comme naturel. La perspective créait dans le tableau une intelligibilité qui supposait l'intelligibilité de l'univers. Le point de fuite unique renvoyait à l'Individu souverain, maître de la représentation, tout comme l'organisation sociale renvoyait au Prince, comme autorité régissant l'ordre du monde. La déconstruction de la profondeur dans le tableau débouche donc sur la contestation sociale puisqu'elle est une mise en cause du pouvoir<sup>12</sup>.

Jean-François Lyotard s'intéresse pour des raisons semblables au Pop art:

«Il y a davantage de révolution, même si ce n'est pas beaucoup, dans le pop américain que dans le discours du parti communiste»<sup>13</sup>.

C'est aussi à la fermeture de l'espace pictural qu'il attribue cette puissance subversive:

«Cela a été une des fonctions du Pop art, chez certains du moins: prendre des objets qui ont l'air réels, des objets sur lesquels les gens sont d'accord, qu'ils valorisent, à travers lesquels ils communiquent, des affiches publicitaires ou des automobiles, par exemple — et les déconstruire. Prendre ces objets qui sont des objets de la réalité sociale dans laquelle nous nous trouvons et les peindre minutieusement, d'une façon réaliste, mais sur un écran bidimensionnel»<sup>14</sup>.

On peut sans doute rajouter le drapeau national à la liste des objets-fétiches valorisés par les Américains. Lyotard explique en termes de psychanalyse la fonction critique de la surface affirmée comme surface: il s'y produit une sorte d'exaspération du désir, qui tend à investir l'espace du tableau pour se réaliser. Une comparaison avec le cinéma peut clarifier cette position. Devant un film au déroulement narratif clair, le spectateur s'identifie au héros vit les situations proposées et s'en retourne chez lui satisfait par la résolution de l'intrigue. Le spectacle accomplit une fonction de catharsis qui libère les pulsions agressives et érotiques. On peut imaginer tout le parti que l'idéologie dominante peut tirer de cette situation. Lyotard cite en contrepartie un film d'Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime*, qui, par



tudes communes. Ce qui intéresse cette critique, c'est l'élément de rupture apportée par l'œuvre au point de rencontre du représentant et du représenté, lorsque s'affirme l'autonomie de la surface peinte. La grande référence demeure encore l'espace renaissant qu'il faut détruire comme Mai 68 voulait abolir les vieilles institutions autoritaires.

La critique américaine, pour sa part, tire des conclusions différentes des mêmes constatations. Les commentateurs de Johns ont été frappés, en effet, par l'ambiguïté de sa peinture. Nicolas Calas la souligne par la fonction «and/or» qu'il donne pour titre à un article sur le peintre<sup>17</sup>. Beaucoup y ont vu une dévalorisation du geste de l'Action Painting et l'amorce de la thématique du Pop art. La fonction historique du *Drapeau* se trouve en quelque sorte exaltée par rapport à sa fonction critique. Nous prendrons comme exemple significatif le jugement de Clement Greenberg, le critique américain le plus influent des deux dernières décades.

Greenberg est le défenseur d'une théorie formaliste très sophistiquée qui sert de support à la Post-painterly Abstraction. Dans son système, la peinture *moderniste*, à l'instar de la philosophie depuis Kant et de la pensée scientifique, est à la recherche de sa spécificité. A la limite, les seules composantes inaliénables de la peinture se rattachent à la bidimensionnalité et au découpage du support<sup>18</sup>. On jugera donc comme *avancée* la peinture qui met en évidence sa planarité. Les Anciens avaient déjà des procédés de composition pour souligner la surface en contre-point avec des éléments pour marquer la profondeur. Le rôle de la bonne peinture moderne est de donner toute l'importance à ces procédés cachés autrefois par le sujet du tableau. Greenberg est convaincu que, depuis la Seconde Guerre mondiale, c'est aux États-Unis que se manifeste cette *bonne peinture*, à la recherche de sa spécificité: la surface bidimensionnelle.

Dans cette optique, Jasper Johns devient un maillon de la chaîne du progrès. Parce que trop attaché à la pâte expressionniste, suggestive d'espace, il s'engage dans une sorte de cul-de-sac. Ce n'est pas la contradiction qui fait sa force. Il faudra la briser pour valoriser les éléments proprement abstraits et bidimensionnels de son œuvre: les bandes, qui ont ici le tort de s'accrocher à un drapeau gênant. Ainsi Jasper Johns s'efface pour assurer le triomphe de Kenneth Noland.

Nous voici donc devant des interprétations diamétralement opposées. La position française valorise la rupture, la position américaine suggère la continuité. Dire que nous avons là toute la différence entre l'esprit français et l'esprit américain, c'est ne rien dire du tout. Il faut plutôt réfléchir sur la situation particulière de l'avant-garde aux U.S.A. Avec l'Action Painting, elle vient d'entrer de plein pied dans l'histoire de l'art. Elle a conscience d'avoir détrôné Paris dans son rôle dominant sur la scène artistique internationale. Contrairement à l'avant-garde européenne, elle a davantage besoin de facteurs de légitimation: parachever le passé plutôt que l'occire. Elle a bien sûr ses petites coupures, ses moments d'hésitation qui soulignent l'avènement de toute création originale (la notion même d'avant-garde exige des résistances, des oppositions); mais la machine à récupérer théorique a vite fait de tout aplanir, pour la plus grande gloire de l'art moderne et de l'Amérique.

son montage de retours en arrière, brouille l'histoire et oblige le public à réaliser qu'il se trouve devant l'illusion du cinéma:

«Je crois que Resnais a obligé le public à ne pas fantasmer. On se trouve dans la fonction renversante, critique, de l'œuvre, le désir se heurte à l'écran, parce que l'écran est traité comme un écran et non comme une vitre, . . . retourner l'attention du spectateur, en renversant l'espace représentatif, l'obliger à accomplir son désir, c'est une fonction révolutionnaire»<sup>15</sup>.

On peut transposer en peinture. Devant *La Liberté sur les barricades* de Delacroix, le spectateur peut s'intégrer à l'espace du tableau, triompher avec la Victoire et porter le drapeau tricolore. Il n'y a pas de pénétration de la surface chez Jasper Johns, et le drapeau reste problématique.

Le spectateur se voit réduit à ce que Gilbert Lascault appelle «le regard froid» qui se déclenche lorsque l'œuvre «présente» les faits au lieu de les «re-présenter»:

«Constaté les faits, les enregistrer est acte plus dangereux pour la société que l'indignation vertueuse. Qui veut juger la culture bourgeoise la juge au nom d'une hiérarchie des valeurs, qui double la hiérarchie sociale et souvent la justifie. Le «regard froid» est plus efficace: il dresse un constat et par là même conteste ce qui existe, en révèle les aspects scandaleux ou dérisoires»<sup>16</sup>.

Les artistes Pop font cela, selon Lascault, lorsqu'ils étalent les objets de consommation, lorsqu'ils montrent les symboles de l'American Way of Life. Il ne faut pas oublier qu'au drapeau américain a correspondu, dans la sculpture de Jasper Johns, la canette de bière Ballantine!

Ce tour d'horizon trop rapide de quelques théories françaises sur les nouvelles formes de la figuration fait néanmoins ressortir des atti-

1. A. Nakov, *Angoissante identité*, dans *XXe Siècle*, N° 40, 1974.
2. Par exemple, les critiques qui ont écrit *Figurations 1960/1973*, 10/18, N° 811, 1973.
3. Comme le texte de J.-F. Lyotard, *Notes sur la fonction critique de l'œuvre*, dans la *Revue d'Esthétique*, 3-4, 1970, p. 400-414.
4. Voir surtout H. Rosenberg, *The Mythic Act*, dans *Artwork and Packages*, A Delta Book, 1969, p. 58-74.
5. L. Steinberg, *Contemporary Art and the Plight of its Public*, dans *The New Art*, Dutton, 1966, p. 27-47.
6. *Ibid.*, p. 39.
7. M. Le Bot, *Les Peintures de Joël Kermarrec*, dans *Figurations 1960/1973*, 10/18, N° 811, 1973.
8. *Ibid.*, p. 97.
9. Cité par H. Rosenberg, *Jasper Johns — Things the Mind already Knows*, dans *The Anxious Object*, A Mentor Book, 1969, p. 86.
10. L'expression "furtive bas-relief" vient de C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, dans *New York Painting & Sculpture 1940-1970*, Dutton c. 1969, p. 363.
11. Voir la déclaration de Johns dans M. Kozloff, *Jasper Johns*, Abrams, p. 15.
12. M. Le Bot, op. cit., p. 143-144.
13. J.-F. Lyotard, op. cit., p. 414.
14. *Ibid.*, p. 403.
15. *Ibid.*, p. 407.
16. G. Lascault, *L'Art contemporain et le vieille taupe*, dans *Art et Contestation*, Bruxelles, La Connaissance S.A. (Témoins et témoignages Actualité), 1968, p. 68.
17. N. Calas et E. Calas, *Jasper Johns: And/Or*, dans *Icons and Images of the Sixties*, Dutton, 1971, p. 72.
18. C. Greenberg, *Modernist Painting*, dans *The New Art*, Dutton, 1966, p. 100-110.