

## « Mobilité des objets, des pensées et des attitudes » dans le dispositif *Oracle* de Robert Rauschenberg

Christophe Leclercq

Au milieu des années 1960, l'artiste américain Robert Rauschenberg se situe précisément au carrefour des fronts les plus expérimentaux de l'art : artiste plasticien réputé pour ses *Combines* puis ses reports sur toile d'images photographiques par impression sérigraphique ; impliqué dans une danse et un théâtre « élargis » au sein du *Judson Church Theatre Group*, parallèlement à son travail auprès de la Merce Cunningham Dance Company lors de sa tournée internationale en 1964, année où il reçut le prix de la Biennale de Venise ; engagé, enfin, dans un travail de collaboration avec des ingénieurs, qui devait aboutir, en 1966, à la fondation d'*Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), organisation visant à faciliter la mise en relation d'artistes et d'ingénieurs.

Comme le remarque Branden W. Joseph dans l'article qu'il consacre à Billy Klüver après son décès<sup>1</sup>, les monographies ont jusqu'à récemment fait l'impasse sur ce dernier aspect qui l'occupa plus d'une décennie, si l'on considère son intention de travailler avec un ingénieur, exprimé dès 1960, à la suite de sa contribution à *Homage to New York* de Jean Tinguely, jusqu'à la réalisation de *Mud Muse* (1968-1971) dans le cadre du programme *Art & Technology*, dirigé par le conservateur d'art moderne Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum of Art. Le dispositif environnemental *Oracle* occupe, au sein de cette période d'intense activité qu'il qualifia de « période de pétage de plomb » (*blowing fuse period*)<sup>2</sup>, une place centrale, non seulement chronologique, mais également par l'importance prise par l'œuvre dans le parcours de l'artiste, à l'origine de son engagement avec Klüver dans le festival *9 Evenings: Theatre & Engineering* puis au sein d'E.A.T. Centrale, elle l'est encore à travers son inscription dans une période de transition des relations entre art et technologie, raison pour laquelle elle figura en bonne place dans l'exposition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, organisée en 1968 par Pontus Hulten au Museum of Modern Art.

A l'instar de Duchamp, Rauschenberg s'intéressait à la mobilité et au mouvement, et l'on

---

1 Branden W. Joseph, "Engineering marvel: Branden W. Joseph on Billy Klüver" in *Artforum*, March, 2004, [en ligne] [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_42/ai\\_n6005371/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_42/ai_n6005371/)

2 Barbara Rose, *Rauschenberg : an interview with Robert Rauschenberg*, New York Toronto : Random House, 1987 p. 65.

retrouve chez ce dernier, des hommages explicites au premier<sup>3</sup>. Mais en cette époque caractérisée par des transformations et des transitions industrielles, économiques et sociales qui ne sont pas sans rapport avec l'élaboration d'une « nouvelle sensibilité »<sup>4</sup>, la notion même de mouvement mécanique se voyait complexifiée par l'introduction des nouvelles technologies électroniques dont le plus ou moins fantaisiste théoricien des médias, Marshall McLuhan, se fera le porte-parole, en distinguant une mobilité proprement physique, par des moyens de transport tels que le train, d'une mobilité mentale rendue possible par les désormais « nouveaux » médias.

A l'instar des autres dispositifs que Rauschenberg réalisa en collaboration, *Oracle* a en partie souffert d'une « ghettoïsation » dont l'expression « art technologique » est, pour partie, responsable. Mais là ne fut pas le seul malheur d'un dispositif qui aurait très bien revêtu le nom de « Cassandre ». L'histoire de la conception et de la réalisation d'*Oracle* constitue, en effet, comme par ailleurs celle de sa conservation et restauration, un véritable cas d'école pour comprendre les enjeux esthétiques des dispositifs, entendus comme des réalisations qui recourent autant qu'elles commentent (à) des technologies et portent moins l'attention sur les matériaux en présence que sur leurs relations. Aujourd'hui conservé au Musée national d'art moderne, et étouffé par des contraintes d'exposition en musée incontournables à l'heure du tourisme de masse, le dispositif peut parfois donner l'impression de n'être que l'ombre de lui-même. Partant d'une déception (celle de ne pas pouvoir avoir pu faire l'expérience d'*Oracle* telle qu'elle fut proposée initialement par ses auteurs), nous procéderons à une sorte d'archéologie de la réception de l'œuvre pour tenter d'en ressaisir, autant que faire se peut, la portée. Plusieurs documents peuvent être utiles à cette fin : une publication de Rauschenberg intitulée *Random Order*, considérée par Rosalind Krauss comme, en partie, un « manifeste »<sup>5</sup>, un article du critique d'art critique G.R Swenson permettant de tracer l'évolution de la pratique de Rauschenberg en 1962<sup>6</sup>, un précieux compte-rendu, par Klüver, de sa collaboration avec l'artiste sur cette œuvre, de sa conception à son exposition<sup>7</sup>, des interviews dans

---

3 *Revolver* (1967) emprunte ainsi, dans sa mise en mouvement, aux dispositifs de Marcel Duchamp, *Rotative plaques verre* (1920), New Haven, Yale University Art Gallery, et *Rotative demi-sphère* (1924) que, par ailleurs, Klüver avait aidé à restaurer à sa demande. Cf. Billy Klüver, Julie Martin, "Four Difficult Pieces" dans *Art in America*, July 1991, p.80-99.

4 Nous reprenons l'expression à Susan Sontag, "Culture et sensibilité d'aujourd'hui", dans *Susan Sontag. L'oeuvre parle (Oeuvres complètes, vol. 5)*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, [Paris], C. Bourgeois, 2010, p. 451-470.

5 R. Rauschenberg, "Random Order" dans *Location 1*, no.1 (Spring 1963), p.27-30

6 G. R. Swenson, "Rauschenberg Paints a Picture" dans *Art News*, 62, 2, 1963, p. 44-47 et 65-67

7 B. Klüver, J. Martin, "Working with Rauschenberg" dans Walter Hopps, Susan Davidson (éd.), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*. New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 310-27.

lesquelles l'artiste détaille son projet<sup>8</sup>, et enfin, une réception critique de l'œuvre à différentes époques<sup>9</sup>. Mettant ainsi en tension, à l'instar du fonctionnement même de l'œuvre, traces passées et contemporaines (témoignages, expériences, etc.), nous tenterons ici de démontrer comment l'usage des technologies fut, dans le dispositif *Oracle*, non seulement mis au service de la poursuite d'une recherche artistique basée sur la « mobilité des objets, des pensées et des attitudes », mais qu'elle représente probablement l'une de ses meilleures expressions.

## **1- Mobilité des objets**

Cette étude s'origine dans une déception, celle de ne jamais avoir pu faire l'expérience d'*Oracle* telle qu'elle fut envisagée par son auteur, ce qui constitue un paradoxe certain pour l'historien et le critique d'art, qui doit s'efforcer, dès lors, de mener enquête pour tenter de se projeter dans les possibles expériences de l'œuvre.

La description d'*Oracle* pose un problème non négligeable, celui du choix de la version de l'œuvre à décrire, car de substantiels changements ont effectivement eu lieu entre la première exposition du dispositif à la galerie Leo Castelli, du 15 mai au 12 juin 1965, et sa dernière en date, en 2010, au sein de l'exposition permanente dans les collections du Musée nationale d'art moderne, sans évoquer les nombreuses autres présentations intermédiaires. Partant du constat que la disposition actuelle peut contrevenir à l'expérience de l'œuvre telle qu'elle a été envisagée par ses auteurs<sup>10</sup>, la description qui en sera faite s'appuiera sur la première présentation du dispositif dans la galerie new-yorkaise, en ce qu'elle fut pleinement assumée par l'artiste, après trois de travail irrégulier.

### **Première exposition à la galerie Leo Castelli (mai-juin 1965)**

Le dispositif se compose, matériellement, d'un système électro-mécanique (batteries, postes

---

8 Richard Kostelanetz, "Entretien avec Richard Kostelanetz", initialement publié dans *Partisan Review* n°35, 1968, p. 92-106 ; traduit de l'anglais (Etats-Unis) par C. Mulkai, dans S. Hunter, *Robert Rauschenberg*, Paris, Hazan, 2006, p.133-147.; Dorothy Seckler, "Oral history interview of Robert Rauschenberg, 1965 Dec. 21", Archives of American Art, Smithsonian Institution [en ligne] <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm>

9 Andrew Forge, *Rauschenberg*, New-York, Harry N. Abrams, 1969 ; et Branden W. Joseph. *Random order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), London, The MIT Press, 2003

10 Nous insistons sur le fait que cette disposition relève de choix muséographiques, prenant en compte certaines contraintes. Les problèmes (flux de visiteurs, etc.) ne semblent cependant pas irrémédiables : il pourrait, par exemple, très bien être envisagé que le public puisse, à certaines heures, au moins circuler à travers les pièces, voire manipuler les boutons sous l'œil bienveillant du gardien.

récepteurs, poste émetteur, haut-parleurs) et de cinq principales pièces ou « sculptures » disposées sur des roulettes<sup>11</sup>. Parmi ces « sculptures », qui constituent autant d'assemblages, figurent de nombreux objets de récupération ramassés sur les trottoirs ou provenant d'immeubles new-yorkais : une « fontaine » sur roulettes, composée d'une cuve à béton à l'intérieur duquel a été disposé verticalement un conduit provenant d'un système à air conditionné, par lequel circule de l'eau en continu grâce à une pompe dissimulée à l'intérieur, laquelle est reliée par une chaîne à un panier grillagé monté sur des roues avec un couvercle métallique; un montant de fenêtre en bois également sur roulettes, auquel est associé, horizontalement, un conduit ; une portière de voiture dont la peinture a été enlevée, montée sur une table de machine à écrire roulante et accompagnée d'une grande surface de métal froissée ; et, enfin, un dernier conduit de forme tubulaire à l'extrémité courbée et évasée, associé à deux grandes roues métalliques provenant d'une charrette à bras. Un escalier en aluminium faisant office de console a quant à lui été construit pour héberger une bonne partie du système électro-mécanique<sup>12</sup>. Egalement mobile, il est accompagné de divers objets métalliques<sup>13</sup>. Sur sa dernière marche sont disposés dix boutons qui permettent au visiteur d'agir sur deux paramètres bien précis : la vitesse de balayage des longueurs d'ondes des radios –il est ici important de noter que le visiteur ne peut donc pas s'arrêter sur une station radio de son choix, et que l'on entend tout aussi bien des voix, des chants, que le « bruit » entre les stations– ainsi que sur le volume sonore de chacune des cinq radios<sup>14</sup>. La transmission des ondes s'effectue sans fil depuis l'escalier ou console où sont logées les radios, jusqu'aux postes récepteurs et haut-parleurs disposés dans chacune des cinq « sculptures ». En résulte donc un collage cacophonique nécessairement changeant et contemporain, mêlant les sons dits naturels de la « fontaine » aux sons « artificiels »

---

11 Nous sommes ici redevable de la description, la plus précise à ce jour, rédigée par Klüver et Martin dans *op.cit.* p. 313.

12 Billy Klüver mentionne dans l'une de ses descriptions du dispositif, à propos de l'escalier : "the only part that was specifically made for the work, and which contains most of the technical components" dans Billy Klüver, « Teknologi för Livet » dans *Konstrevy*, Vol 42, n°2, February 1966. Comme nous le verrons, cette remarque aura son importance.

13 Il est à noter la présence, en 1965, d'un pneu sous cet escalier, pneu qui a par la suite disparu (à une date qui ne nous est pas connue, mais certainement à l'occasion d'une des nombreuses restaurations, par décision de l'artiste).

14 Voici comment Rauschenberg décrit le dispositif à Richard Kostelanetz : « C'est une seule œuvre composée de cinq sculptures. Chacun de ces cinq éléments possède son propre son. Les commandes se trouvent sur une console intégrée dans l'un des éléments; et tous les cinq ont une source sonore. Chaque élément peut être actionné indépendamment, parce que la console possède cinq dispositifs de réglage du volume, un pour chaque élément. La radio comporte un mécanisme de balayage qui produit un mouvement permanent, de telle sorte que ce que vous contrôlez, c'est la vitesse de balayage. Tout ceci vous donne le maximum de possibilités de variations du son, de la musique aux sons purement abstraits en passant par tous les stades intermédiaires. Chaque élément peut être réglé en conséquence. L'une des idées était de rendre cela tellement simple qu'il ne serait pas nécessaire d'apprendre à le faire: le dispositif répondrait simplement au toucher. » Rauschenberg cité par Richard Kostelanetz, *art.cit.*, p.146.

des radios<sup>15</sup>, et qui se superpose ainsi au collage visuel d'antiquités urbaines.

Dans sa présentation de l'œuvre, Klüver insiste sur les « choix esthétiques » opérés par Rauschenberg, car il a pu se rendre compte, lors du suivi de l'œuvre qu'il effectua quasiment jusqu'à sa mort, que les décisions artistiques pouvaient, par méconnaissance, être attribuées à l'ingénieur : le dispositif sans fil, le positionnement des haut-parleurs, les stations radios à ondes courtes (AM et non FM), auxquels il convient d'ajouter le choix des pièces proprement dit, leurs assemblages et la disposition d'ensemble. Tous ont leur raison d'être : le dispositif sans fil permet à l'artiste (mais, a priori, pas au visiteur) de modifier la configuration de la pièce, de dimensions donc variables, et au visiteur de circuler sans entrave à travers celle-ci ; le positionnement des haut-parleurs est responsable de l'obtention de différentes textures sonores<sup>16</sup>, le choix des ondes courtes AM permet d'abreuver l'espace d'émissions populaires qui caractérisent davantage, pour l'artiste, l'environnement urbain new-yorkais que les émissions culturelles plus distinguées et diffusées sur ondes longues.

### **Sculpture environnementale ou Environnement sonore ?**

La difficulté rencontrée dans la définition même de l'œuvre est éclairante. Tour à tour décrite comme une « construction », un « assemblage », ou, plus récemment, comme un « environnement sonore », *Oracle* s'inscrit non sans problèmes dans les catégories artistiques, techniques ou muséographiques préexistantes comme l'indique encore la qualification de « sculpture environnementale » apportée par Richard Kostelanetz<sup>17</sup>. Elle dénote une difficulté à associer les deux composants constitutifs de l'œuvre : éléments sculpturaux et éléments sonores. « Sculpture environnementale » insistera ainsi davantage sur la matérialité de l'œuvre que l'on traverse au détriment du son, tandis qu'« environnement sonore » portera davantage l'attention sur la dimension sonore du dispositif, au risque de minimiser la présence des éléments visibles. On en déduira que chacune ne peut qu'imparfaitement rendre compte du dispositif et que là aussi, une

---

15 "L'un des éléments, une cuve à béton, est également une fontaine, parce que je voulais une autre source de son avec l'eau qui coule. Je ne voulais pas donner l'impression que tous les sons devaient être électroniques." Ibid.

16 "The speakers were all installed by Rauschenberg and the sound quality was determined by him. The ventilation tube has a deep bass sound. In the window the speaker is placed in the ventilation duct, and this duct gives a strong resonance to the sound. It is almost impossible to understand what is said. In the basin the receiver and the speaker are located in a small wagon that connected to the back of the basin by a chain. The speaker gives a clear sound. The sound from the staircase is also clear, while the sound from the car door is highly resonant. The rushing sound from the water in the basin provides a peculiar monotone background noise." Billy Klüver, *art. cit.*, 1966

17 Richard Kostelanetz, « Entretien avec Robert Rauschenberg », S. Hunter, Robert Rauschenberg, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par C. Mulkai, Paris, Hazan, 2006, p. 145.

certaine mobilité catégorielle sera salutaire.

« Muséifié », le dispositif tendrait ainsi à perdre de sa fraîcheur<sup>18</sup>. Il est, premièrement, isolé, non accessible, car protégé par un socle quand il ne s'agit pas, comme par le passé, d'une barrière, ou bien disposé sur une plate-forme qui trahissait la perception que l'on pouvait en avoir comme sculpture. Quoiqu'il en soit, il n'est désormais plus possible au public de le traverser. Ensuite, et en conséquence du premier point, le dispositif n'est plus réactif aux manipulations du visiteur<sup>19</sup>. Enfin, le volume sonore apparaît limité pour visiblement ne pas excéder l'appareil auditif des gardiens, mais au détriment de la pièce elle-même, c'est-à-dire de sa réception par les visiteurs. L'ensemble de ces décisions les porte ainsi à considérer le dispositif comme une sculpture sonore. L'on voit bien combien il est tentant d'inscrire l'œuvre dans une lecture, particulièrement aseptisée, de la mouvance « pop art ». Rauschenberg s'approprierait des objets de la société dite de consommation (voire, pensent d'autres, en ferait ainsi l'apologie). Ce que l'artiste contredit, à juste titre, dans un entretien accordé au *Monde* le 10 août 2005 :

"Je n'ai presque aucun rapport avec le pop art, car mon approche de l'objet, mon attitude vis-à-vis de lui, est totalement différente, et mon but n'est pas le même. Selon la théorie, les artistes pop ne veulent pas que l'objet renonce à ce qu'il est intrinsèquement ; ils ont une révérence vis-à-vis de lui, et célèbrent donc ce qu'il est. Moi, ce qui m'intéresse, c'est la mobilité des objets, des pensées et des attitudes, et une relation à la forme ; transformer l'objet, le pousser dans ses retranchements afin que l'on puisse s'exclamer : "C'est une baignoire, ça !" C'est pour cette raison que j'adore l'œuvre de Robbe-Grillet, sa manière de raconter la vie d'une cafetière, sans aucun personnage.<sup>20</sup>"

A la compréhension univoque d'une mobilité « physique » des objets, venant qualifier un déplacement concret, par l'artiste, des constituants de l'œuvre disposés sur roulettes, ou de la stratégie d'appropriation d'éléments non artistiques rapatriés dans le giron de l'art (dans la galerie

---

18 En ce sens, la chose ne dut pas apparaître surprenante à Rauschenberg qui décrivait l'art comme une « viande congelée » (*frozen meat*) et le musée comme un « congélateur » (*icebox*) lors du colloque *Art and Assemblage*, au Museum of Modern Art de New York, en 1961. Cf. Joseph, *op. cit.*, p.19. Il faut également inscrire *Oracle* dans ce combat contre ce que l'on peut appeler l'embaumement muséal.

19 Notons qu'au moment de l'interview avec Richard Kostelatz, Rauschenberg se montre assez ouvert sur la présentation du dispositif : à la question « [L]orsque cette sculpture est exposée, est-ce que quelqu'un actionne les boutons ou bien les gens sont-ils seulement spectateurs ? », il répond : « N'importe qui peut changer le dispositif ; et il peut aussi être réglé de manière que le son change continuellement, indépendamment du contrôle de qui que ce soit. » Il va de soi que le fonctionnement autonome du dispositif, tel qu'il est mis en oeuvre aujourd'hui, allait de pair avec la possibilité de circuler en son sein.

20 Des passages de cet entretien, dont celui cité ici, furent repris dans un article publié juste après sa mort, dans *Le Monde* du 15 mai 2008.

ou le musée)<sup>21</sup>, il convient de substituer celle, équivoque, de mobilités multiples, propre à caractériser la variabilité de notre relation à ces objets. Sans quoi nous serions bien en difficulté, pour comprendre l'importance accordée, et par Klüver et par Rauschenberg, à ce dispositif qui, selon le premier, « résume beaucoup du travail qu'il a mené jusqu'à aujourd'hui et qui oriente également, en même temps qu'il donne un clef de compréhension, vers ce qui va [en] advenir<sup>22</sup> » quand le second, en décembre 1965, confie à Dorothy Seckler :

« Je pense que ma pièce avec les radios est probablement la chose la plus proche de ce que je vais faire par la suite, pour autant que quelqu'un puisse prédire cela sans vraiment savoir où il va, car j'apprécie beaucoup ce mélange de technologie et d'esthétique.<sup>23</sup> »

## **II. "Mobilité des pensées"**

Comme l'indique Klüver, la description de l'œuvre est une chose, son expérience, une autre<sup>24</sup>. Pour autant, une description peut avec plus ou moins de bonheur rendre compte de l'expérience. La

---

21 Swenson fournit une bonne appréciation de cette mobilité des objets au sens de déplacement lorsqu'il décrit la manière dont Rauschenberg transforme les objets, avec l'exemple de la porte d'Oracle. G.R. Swenson, p.46. : "One of the pieces for that project was a car door. The stages of response which changes in and around the door gradually evoked led to a better understanding of one aspect of Rauschenberg's work—the way he "transforms" objects. He does not use them as pure form and color, destroying our sense of their origin—which is what is usually meant by "transformation." Rather he seeks to retain or reinstate some quality the object possessed in its original environment. The door of a car is not noticeably distinguished from the frame of the car; it is seldom noticed, even when we use it. If we were to encounter such an object alone on the street, however, we would probably begin to notice the form of the door itself. When we see such an object in an artist's studio, we see a mere form with overtones of an automobile. Such a transformation had already taken place when I first saw the car door. What surprised me most was the way it gradually lost its quality of being a "transformed" object. It was re-integrated into a situation—given an environment in which it was both in place, as originally, and yet not smothered as pure form. Between the first time I saw it and the last, it had acquired literacy and an ability to communicate. I once mentioned that his objects often assert themselves so strongly that only time can integrate them for me. He said, "I don't like to take advantage of an object that can't defend itself."

"When an object you're using does not stand out but yields its presence to what you're doing, it collaborates, so to speak—it implies a kind of harmony." The object blends indistinguishable into the pure colors and forms of the painting. "It ceases to be a simple tonality, but is part of a harmony in which no note can really be heard because the over-all vibrations are so unified. I like the idea of one sound, but I really don't like the idea that it is none of its components." He would not achieve a large harmonic structure at the expense of its components. "I would like my pictures to be able to be taken apart as easily as they're put together—so you can recognize an object when you're looking at it. Oil paint really does look like oil paint even in the most photographic painting."

22 "At this time it goes without saying that Robert Rauschenberg's sculpture *Oracle* is magnificent. It is a work of art which sums up much in his work to date and also points forward and gives a clue of what will come." Billy Klüver, dans *Technologie for Livet* (Technology for Life)." *Konstrevy* (Stockholm), no. 52, 1966, p. 56. Traduction de l'auteur.

23 "I think the radio piece probably is the closest thing to what I'm about to do next as one can predict without knowing where one's going, because I like very much that mixture of technology and aesthetics." Dorothy Seckler, *art. cit.*

24 "*Oracle* is a sculpture that has to be experienced: a description of it is something else." Billy Klüver. "Teknologi fur Livet" dans *Konstrevy*, Vol. 42, No. 2, 1966, p. 56-61.

narration de l'expérience du dispositif, semble même constituer la seule modalité de description concluante d'un environnement. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces expériences ne présentent pas nécessairement une irréductibilité, rapportée à la subjectivité d'une réception, considérée trop étroitement. Il est au contraire possible de faire ressortir, au sein de plusieurs expériences de personnes qui se sont données la peine de prendre le temps, des traits communs.

### **Dialectique mobile / immobile au sein d'expériences par procuration**

Dans leur description d'expérience respective, Billy Klüver et l'artiste et critique d'art Andrew Forge rendirent ainsi également compte (quoique différemment) d'une mise en évidence des qualités spatiales du son : le premier, plus intuitivement, par le recours à une comparaison avec une situation extérieure de la vie urbaine, le second, de façon plus approfondie et explicite, à travers une dialectique mobile / immobile, l'œuvre procurant l'étrange impression d'être en situation de mobilité depuis une position fixe. Klüver conclut le passage qu'il consacre à *Oracle* ainsi :

"Lorsqu'il fonctionne pleinement, *Oracle* devient un paysage urbain animé. Utilisant des objets abandonnés provenant d'immeubles et découverts sur les trottoirs, les sculptures sont elles-mêmes aussi diverses que les vues sur une rue de la ville pleine d'activités. Les unités peuvent être placées n'importe où, en relation l'une avec l'autre, et le son peut être, lui aussi, "recomposé" en unité toujours changeante de musique, discussion et bruit - bruyante, calme, claire ou disharmonieuse. Le son provenant des cinq radios vous parvient comme il le ferait dans un quartier de la ville, une chaude journée d'été. A cela s'ajoute l'unique constante dans la pièce, le son de l'eau s'écoulant depuis la fontaine. *Oracle* n'a pas de forme visuelle ou auditive fixe. La disposition particulière des sculptures dans une pièce n'exclut en rien d'autres possibilités de configuration. *Oracle* est une invitation ouverte à tous à marcher en son sein. Quand vous agissez ainsi, l'expérience est aussi changeante et provocante que la ville dont *Oracle* témoigne.<sup>25</sup>"

---

25 "In full operation, *Oracle* becomes an animated cityscape. Using materials discarded from buildings and discovered on sidewalks, the sculptures are themselves as varied as the sights of a busy city street. The units can be placed anywhere in relation to one other, and the sound, too, can be "re-arranged" in ever-changing bits of music, talk, and noise— loud, soft, clear, or out of tune. The sound from the five radios comes to you as it would in a city neighborhood on a hot summer day. To this is added the only constant in the piece, the rushing sound of water from the fountain. *Oracle* has no fixed visual or aural shape. Any arrangement of the sculpture pieces in a room leaves open the possibility of another arrangement. It presents an open invitation to walk into it. When you do, the experience is as changing and provocative as the city it is reporting on." Billy Klüver, Julie Martin, *art. cit.*, p. 313. Souligné par nous. Il reprend ainsi une description plus ancienne, rédigée en 1966 : "The sound level is very high when all the receivers are on at full volume. When you are completely surrounded by the sounds, you become isolated from the sculpture. You walk around and listen and look. The voice of a rock-and-roll disk jockey comes in and disappears. A news program, an advertisement about something comes and goes. Sometimes it is totally silent and sometimes it is full of sound. *Oracle* shows the big difference between looking and at the same time seeing, or just looking. If you are surrounded by sound in this way you are forced to a new experience. Walking around the city with super-fine hearing and listening to thousands of radio receivers..." Billy Klüver, « Teknologi för Livet » dans *Konstrevy*, Vol 42, n°2, February 1966.

Ce passage témoigne de la relation qu'entretient le dispositif avec la ville de New York. Mais son acception du mouvement, rapportée à une instabilité formelle, recouvre deux types de mobilité, l'une visuelle, l'autre sonore (« *Oracle* n'a pas de forme visuelle ou auditive fixe »), qui, bien qu'associées, ne semblent pas intervenir sur les mêmes échelles spatiale et temporelle. Si la dernière est plus aisément saisissable, parce que concrète (le son défile, lors de l'expérience de l'œuvre par le visiteur), la première oscille entre la description d'une mobilité physique des éléments sculptés qui intervient en amont de son expérience, au moment où l'artiste configure, ou « installe » à sa guise le dispositif<sup>26</sup>, et la puissance de dénotation de l'œuvre, qui renvoie, lors de son expérience, à une situation urbaine. Sont ici mis en relation, au moment de l'expérience de l'œuvre, objets immobiles, contenu sonore « mobile » et impression de « transport ».

Mais la description d'Andrew Forge va permettre d'envisager, de manière plus explicite, une dialectique mobile / immobile. En effet, Forge distingue très consciencieusement la description du dispositif et la narration de son expérience, suivant ainsi à la lettre (et davantage que Klüver) le conseil que ce dernier énonça. Dans cette description dont on aurait aimé être l'auteur, il s'efforce de rendre compte, à travers un texte et d'une façon particulièrement expérimentale et poétique, de la réalité d'une expérience sensible<sup>27</sup> :

"Lorsque l'on se tient près de la console, on devient conscient d'un va-et-vient permanent de son, avec prédominance spatiale. Mais, il ne s'agit pas d'un espace délimité par ses points d'origine. Il s'agit d'un espace que l'on entend, et non pas d'un espace visible. Ce qu'on entend est un son d'ensemble, même si ses parties peuvent être identifiées comme cinq voix ; son mouvement semble désintégrer l'espace concret balisé par les machines, et le reconstituer comme quelque chose de plastique, qui s'étend et se contracte, se déforme et se froisse [*warping and cockling*], une totalité tourbillonnante dont les frontières témoignent d'un ordre tout à fait différent des frontières visibles des objets de récupération. La sensation-même d'écouter, semble-t-il, s'est transformée en une sorte de "voir". Le son recadre d'une manière tellement surprenante l'apparence des machines, que l'on ne sait pas en quelle direction focaliser son attention. Il leur confère une sorte de vitesse -en dépit du fait qu'elles se tiennent bruyamment là- ou bien, s'il ne s'agit pas de vitesse, la qualité d'un non-lieu [*nowhereness*], comme des voitures garées observées du coin de l'œil depuis un scooter lancé à vive allure. Et dès que vous quittez la console pour vous déplacer entre les pièces, il vous faut associer en urgence vos mouvements, et la façon habituelle de mesurer les distances proches à ce nouvel espace que vous

---

26 Rappelons qu'une fois la configuration déterminée par l'artiste, le visiteur n'a pas le loisir de déplacer lui-même les éléments sur roulette, la configuration étant arrêtée.

27 Le livre constitue lui-même une expérience de lecture particulière, pour ne pas dire épique, la lecture étant souvent brouillée et donc rendue difficile par la constante superposition du texte sur des images en noir et blanc.

*entendez à l'intérieur de votre tête. Arpenter, piloter ou éviter les aspérités est associé à l'espace élastique qui s'étend dans votre tête.*<sup>28</sup>

On prend conscience ici que la dialectique ne s'arrête pas à une opposition entre assemblages immobiles et sons mobiles mais dirige l'attention vers l'influence du son sur la perception visuelle.

Cette expérience de l'œuvre « par procuration » nous renseigne ainsi sur deux possibles pratiques du dispositif : la première porte sur le contrôle du son depuis la position, immobile, auprès de la console (l'escalier) et la seconde sur la circulation entre les pièces. Elle détaille également différentes phases de perceptions physiologique et psychologique. Depuis la console, Forge décrit dans un premier temps deux espaces perçus qui semblent alors inconciliables : un espace sonore et un espace visuel, celui que les sculptures balisent de leur présence massive. Mais très rapidement, il en vient à qualifier les effets du premier sur le second : la « désintégration » de l'espace « visible » par le mouvement sonore, puis, plus précisément, l'expansion et la contraction de cet espace. Se met en place une sorte de troisième espace, hybride résultant de cette combinaison, dans lequel "la sensation même d'écouter s'est transformée en une sorte de "voir" puisque le son confère à l'espace concret une dimension plastique, une élasticité particulière.

La perception de l'espace se voit ainsi concrètement relativiser –sans pour autant disparaître. Les deux impressions mentales reçues depuis la console sont, à ce titre, instructives : on a l'impression, nous dit Forge, soit qu'une vitesse anime les sculptures (première formulation d'une dialectique mobile/immobile), soit que l'observateur, lui-même en position immobile à la console, est en situation de mobilité (deuxième formulation d'une dialectique mobile/immobile)<sup>29</sup>. Que l'on

---

28 "To stand by the console is to be aware of a continual coming and going of sound, predominantly spatial. Yet it is not a space demarcated by its points of origin. It is a space that one hears, not a visible one. What one hears is a total sound, even though its parts can be identified as five voices; its movement seems to disintegrate the actual space marked out by the machines and to reconstitute it as something plastic, expanding and contracting, warping and cockling, a billowing whole whose boundaries taken an utterly different order from the visible boundaries of the junk pieces. The very sensation of hearing, it seems, has become a kind of looking. One doesn't know which way to point one's eyes, so strikingly does the sound reframe the appearance of the machines, giving them a kind of speed - despite the fact that they just stand there dinning- or if not speed, a kind of flashing nowhere-ness like parked cars seen peripherally from a speeding scooter. And as soon as you move away from the console, among the pieces, you find your movements, your familiar physical measuring of close distances becoming a matter of urgency to be set alongside this new space that you are hearing inside your head. Pacing, steering, or the avoidance of edges is set beside the expanding elastic space in your head." [...] Andrew Forge, *op. cit.*, 1969. Traduction de l'auteur. Souligné par nous.

29 De façon particulièrement intéressante, cette œuvre reconduit, semble-il, les impressions délivrées par l'huile sur toile *Dynamisme d'une automobile* (1912-1913, Centre Pompidou) de Luigi Russolo qui semble juxtaposer également deux perceptions : celle associée à la vision, par un observateur, d'une voiture roulant à vive allure sur une route, appuyée par la succession d'angles concentriques ; et celle associée à la vision même du conducteur ou passager du véhicule, caractérisée par la représentation renversée des immeubles bordant la route. S'il ne procède qu'avec les moyens de la peinture, la musicalité de l'œuvre - la suggestion du vrombissement du moteur - a pu être remarquée de la part d'un artiste qui était tout aussi peintre que musicien.

se situe près de la console ou que l'on circule au sein du dispositif, la perception des distances - notre mesure des distances étant le fruit d'un apprentissage vérifié en permanence par l'expérience quotidienne des rapports son/vision, le passage d'un son fort à un son faible, associé à un objet, étant par exemple rapporté à l'expérience d'une distance accrue de soi à l'objet émetteur de son - est également altérée.

L'expérience de Forge n'est évidemment pas la seule possible<sup>30</sup>. Mais, dans le spectre des expériences possibles, elle est celle dont la description est pour l'heure la plus détaillée et intelligible. Ce que Forge met ici en évidence, c'est la propriété plastique du son ou plasticité sonore, ainsi que la mise en crise de la notion d'espace, telle qu'elle était jusqu'alors vécue et pensée, et qui fait désormais problème. La défamiliarisation perceptive procède précisément par décorrélation des modalités, généralement convergentes dans l'expérience de l'espace, des perceptions visuelle et auditive. La mise en évidence des incidences du son sur la vision s'inscrit ainsi dans la recherche menée par Rauschenberg sur la « relation du son à l'acte de voir » qu'il décrit en 1962 à G.R. Swenson<sup>31</sup>. Ce qu'il confirme à Kostelanetz, quand, répondant indirectement à la question que ce dernier lui pose (« Considérez-vous cette œuvre comme un «environnement» ou un combine ? »), il indiqua :

« Le son fait partie de l'élément ; ce n'est pas une décoration. Il contribue à l'ambiance propre à l'élément concerné. On a réellement l'impression de se déplacer d'un endroit à un autre quand on passe d'un élément à l'autre.<sup>32</sup> »

Il précise un peu plus loin cette relation, dans l'expérience du quotidien, du son aux éléments visuels :

« Le son est relié aux éléments physiquement par l'interaction matérielle - le genre de distorsion qu'a le son d'une voix quand il est modelé par le contexte. Pourquoi le son ? Parce que l'ouïe est un sens que nous utilisons, de toute manière, en même temps que nous regardons. »

---

30 Il convient par ailleurs de mentionner le fait, observé assez tôt par Klüver, que l'interaction avec le dispositif n'allait pas de soi pour les visiteurs : "In the beginning it was meant that the visitor should sit on the staircase and compose a collage of sounds. It seems, however, that this does not occur naturally to the visitor." dans Billy Klüver, "Teknologi fur Livet", *art cit.* 1966.

31 G.R. Swenson, *art. cit.*, p.45. Si Rauschenberg exprime cet intérêt à propos de l'oeuvre *Broadcast* (1959), nous indiquerons ci-dessous la relation de cette oeuvre avec *Oracle*.

32 R. Kostelanetz, *art. cit.* p.146. Cette expérience est complétée par un autre témoignage de Rauschenberg : « You had a sense of distance that as often as not was distorted. You had the feeling possibly of knowing where you were but where you were was lost ». Dorothy Seckler, *art. cit.*, 1965.

Non seulement le son se retrouve nécessairement, comme par défaut, associé à la vue dans toute situation d'observation, mais il est encore modelé par le contexte matériel dans lequel il est émis, et véhicule donc, en même temps que le contenu sonore proprement dit, quelque chose du lieu d'émission. Rauschenberg pointe ainsi l'interdépendance entre domaine visuel et sonore, au sein d'une approche matérielle qui prête attention aux interactions physiques (et non symboliques). Cet intérêt pour les « choses physiques<sup>33</sup> » est lisible dans un souhait qu'il livra à Dorothy Seckler :

"J'aimerais que le son soit aussi frais que la chute quotidienne de poussière et la rouille qui s'accumulent - ce qui ne veut pas dire que de temps en temps on ne doive pas le nettoyer<sup>34</sup>"

Les commentateurs se sont empressés d'y discerner un possible clin d'œil à Duchamp ou à rapprocher la phrase de la lecture des *White Paintings* de Rauschenberg par Cage<sup>35</sup>. Mais il est toutefois surprenant que Rauschenberg compare le mouvement imperturbable d'infimes éléments matériels susceptibles de s'accumuler et d'accéder ainsi à la visibilité (la poussière, la rouille) à des sons caractérisés par leur volatilité et leur interchangeabilité (l'un remplaçant l'autre) -et que l'on pourrait ainsi comparer à la « mémoire vive » dans le domaine informatique. Mais ce qu'il compare est précisément le processus, qu'il soit qualifié de « naturel » dans le premier cas ou d'« artificiel » dans le second, c'est-à-dire le renouvellement permanent, responsable d'un changement de forme. Où l'on retrouve les trois principaux thèmes de l'œuvre de Rauschenberg : « multiplicité, variation et inclusion<sup>36</sup> ».

### **Explicitation de l'espace contemporain**

Dans sa « sphérologie », le philosophe Peter Sloterdijk associe la découverte de

---

33 Traduction du titre d'une des performances de Steve Paxton, *Physical Things*,

34 "I'd like for the sound to be as fresh as the daily fall of dust and rust that accumulates—that doesn't mean that from time to time one doesn't clean it off." La suite est également importante puisqu'il précise aussitôt : "But then that's another thing. It's an actuality of a literal insistence on the piece's operating and existing in the time situation that it's observed in. It's another one of those things trying to put off the death of the work." Dorothy Seckler, *art. cit.*, 1965.

35 Cf. *Elevage de poussière* (1920), photographie de Man Ray de l'œuvre *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, et la lecture que John Cage fait des *White Paintings* (1951) dans « Robert Rauschenberg, Artiste et son Oeuvre » dans *Silence*, p.61-62. : « Les tableaux blancs étaient des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules. »

36 Rauschenberg, cité par Calvin Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, New York, Macmillan, 2005, p.270.

l'« environnement » à un événement associé à l'histoire de l'industrie militaire : l'attaque au gaz d'Ypres. Il défend par ailleurs une approche environmentaliste de l'art dans laquelle les artistes participent, au même titre que la science, d'une « explicitation du latent » –définie comme l'opération par laquelle ce qui semblait aller de soi ou naturel, finit par brusquement apparaître et faire problème en tant que chose désormais manipulable<sup>37</sup>. L'« explicitation esthétique » au sein de cette approche environmentaliste, semble alors concorder avec les propos que McLuhan tient, en 1967, sur la compétence qu'il reconnaît aux artistes dans l'appréciation de ce qui peut apparaître comme intangible :

« Les environnements ne sont pas des enveloppes passives, mais bien des processus actifs qui sont invisibles. Les règles, la structure diffuse, et surtout la configuration des environnements se soustraient facilement à la perception. Les anti-environnements, ou contre-situations, réalisés par les artistes, fournissent les moyens d'une attention directe, et nous rendent capables de [les] voir et [les] de comprendre plus clairement.<sup>38</sup> »

Bien qu'il précisa rétrospectivement à Barbara Rose considérer les idées de McLuhan qui lui furent présentées par John Cage comme des « simplifications » [*over-simplification*]<sup>39</sup>, le commentaire qu'il apporte, en 1968, à Alain Hervé, sur la prise de conscience, par les artistes, d'un environnement technologique, témoigne d'une certaine ambivalence de position à l'égard du théoricien des médias dont il semble adopter certaines thèses :

« Pourquoi la technologie ? Parce que c'est le paysage de notre époque et que nous sommes de plus en plus influencés par elle. Actuellement, on la cache, on la déguise sous des enveloppes rassurantes. Le nouveau matériel, quand il pénètre notre vie quotidienne, on s'arrange pour qu'il ressemble à l'ancien. Regardez votre téléphone : une vieille sculpture. Il y a ce préjugé : le progrès technique, c'est le mal. [...]. L'artiste doit combattre une telle attitude, montrer la technologie comme l'aventure du monde moderne, s'en servir pour mettre en valeur les réalités qui nous conditionnent, tout ce champ d'ondes

---

37 P. Sloterdijk, *Sphères. III, Écumes : sphérologie plurielle*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Hachette littératures, 2006.

38 M. McLuhan, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York, Penguin Books, 2008. p. 68. Traduit de l'anglais par l'auteur ("Environments are not passive wrappings, but are, rather, active processes which are invisible. The groundrules, pervasive structure, and over-all patterns of environments elude easily perception. Anti-environments, or countersituations made by artists, provide means of direct attention and enable us to see and understand more clearly.").

39 B. Rose, *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York, Vintage Books, 1987, p.34. Jasper Johns aura les mêmes mots, rapportés par Cage dans « How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) quand ce dernier essaiera de le « convertir » aux thèses du théoricien des médias.

et de molécules que nous ne percevons pas à l'œil nu mais qui grouille autour de nous.<sup>40</sup> »

On ne saurait trouver de reformulation plus explicite de deux des thèses de McLuhan – celle d'un non-déploiement du potentiel des technologies au moment de leur apparition, qui revêt constamment l'enveloppe des précédentes, et celle de la fonction de l'artiste comme personne capable de donner à voir ce qui est là et qui passe pourtant inaperçu. L'expérience d'*Oracle* peut ainsi participer d'une prise de conscience, celle d'être, en permanence, au cœur d'une « sculpture musicale » au sens où l'entendait Marcel Duchamp<sup>41</sup>. Avec Rauschenberg, le visiteur est considéré comme l'un des matériaux mis en présence, susceptible de saisir comment ce qui l'entoure, son environnement, est susceptible de le conditionner, tout en lui offrant au visiteur l'opportunité de prendre part à ce processus (et donc de le complexifier) en mettant en jeu sa responsabilité. C'est ici que Rauschenberg prend ses distances avec McLuhan : une lecture déterministe ne saurait donc être pertinente car s'ouvre ici une réflexion sur la portée du troisième type de mobilité convoquée par Rauschenberg, celui d'une « mobilité des attitudes » ou des comportements envisagée par l'artiste, concomitante et consécutive à l'expérience de l'œuvre elle-même<sup>42</sup>.

## Conclusion

Cette explicitation de l'espace, et des interactions visuelles et sonores par le moyen d'une dialectique mobile/immobile, qui convoquent des déplacements à la fois physiques et psychologiques, ne saurait faire oublier les nombreuses autres tensions sur lesquelles le dispositif se construit. La « mobilité des pensées » concerne également de nombreuses autres oppositions conventionnelles qu'*Oracle* malmène, par leurs mises en relation, confrontations et chevauchements : nature (eau) / culture (artefacts) ; visible (sculptures) / invisible (sons) ; forme /

---

40 R. Rauschenberg cité par A. Hervé, « L'art "technologique" de Rauschenberg », *Réalité*, août 1968, p. 88-89.

41 Dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, également appelée la "boîte verte" de 1934, figure une note (établie entre 1912 et 1915) appelée « sculpture musicale » : "SCULPTURE MUSICALE Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure". Dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris : Flammarion, 1994, p.47. Cage fait référence à cette note qu'il appréciait dans *Ecoute*, film documentaire de Miroslav Sebestik, 120 min, 1992 : « I am completely satisfied with that. I don't need sound to talk to me. We don't see much difference between time and space. We don't know where one begins and the other stops. So that most of the arts we think of as being in time, and most of the arts we think of being in space. Marcel Duchamp, for instance, began thinking of music as being not a time art, but a space art. And he made a piece called « Sculpture Musicale, » which means: different sounds coming from different places and lasting, producing a sculpture which is sonorous and which remains. »

42 Un troisième chapitre, « Mobilité des attitudes », prendra place à la suite de ce texte dans une thèse en cours et tentera d'inscrire le dispositif dans une recherche plus vaste et de mettre en relief les attendus quant au transfert d'une expérience de l'œuvre hors de la sphère artistique, entre intérieur et extérieur, s'appuyant notamment sur une relecture du texte essentiel « Random Order » rédigé en 1963 par Rauschenberg.

informe ; humain (voix) / machine (qui parle) ; intérieur (musée) / extérieur (la ville) ; privé (univers domestique) / public (domaine de l'information) ; ancien (antiquités urbaines) / nouveau (contemporanéité de la retransmission radio) ; low-tech (métallique & mécanique) / high-tech (électronique) ; accumulation / dépense ; mémoire morte (ROM) / mémoire vive (RAM) ou encore contrôle / aléatoire. Le jeu de permutation y est constant : de la même manière que cette voix publique qu'est la radio s'est introduit dans la sphère domestique privée, l'élément naturel (eau) est contrôlé par un dispositif technique, et les machines en viennent à parler (attribut humain).

Le titre du dispositif n'active pas moins, comme ceux des tableaux de Magritte<sup>43</sup>, la pensée, tant l'inclinaison vers le futur qu'il suggère semble être aussitôt réfutée par les deux seuls temps apparemment en présence au moment de son expérience : le passé des vestiges urbains, qui ne cesse, avec le temps, de s'accentuer, et l'éternel présent des diffusions radiophoniques<sup>44</sup>. Paradoxe pressenti par Jacinto Lagueira, et dont il propose l'interprétation suivante : « [c]'est peut-être là une des explications du titre : l'oracle se prononce généralement sur l'avenir, le futur, mais pour cela, il lui faut connaître le présent et le passé, être simultanément au confluent des trois.<sup>45</sup> ». Pour le visiteur, ce présent continu s'est rapporté, se rapporte et se rapportera nécessairement à ces témoins ou ancrages temporels que constituent ces rebuts de la cité. Ainsi, parallèlement à la relativisation de la perception de l'espace mise en évidence par le dispositif, le dispositif ouvre vers une

---

43 Les commentateurs ne cessent de rapporter une phrase où Rauschenberg prend ses distances avec le surréalisme. Mais ce rejet porte précisément sur la psychologisation de l'art, défendue par ce mouvement (rôle joué par l'inconscient, l'interprétation iconographique, etc.). Il convient de noter que cela ne l'empêchait pas d'envisager l'existence d'une dimension biographique dans son propre travail (« Mon œuvre est donc bien une sorte de journal intime où je note tout ce qui m'arrive », dira-t-il à Raphaël Sorin, "Entretien avec Robert Rauschenberg", dans *Revue* n°60, novembre 1968, p.29-35). En outre, le rôle du titre dans l'œuvre et son intérêt pour les rapports entre mots et images (« En choisissant le titre, je donne comme un dernier coup de pinceau au tableau, le plus important. Je ne procède pas de façon délibérée. [...] quand je regarde mes tableaux, je découvre que le titre leur communique quelque chose. Il y a un échange entre le mot et l'image ») le rapprochent de la démarche d'un Marcel Duchamp ou d'un René Magritte, auteur de « Les Mots et les Images » (1929) et de la fameuse assertion que n'aurait pas contesté Rauschenberg : "C'est ainsi que je "m'occupe" de peinture pour évoquer, avec des images inconnues de ce qui est connu, le mystère absolu du visible et de l'invisible " (1967) (Lettre à J. Wahl, Souligné par nous). Et d'une manière plus générale, le processus de collaboration revendiqué par le surréalisme, et dont il était attendu qu'il permette la production d'œuvre que nul n'aurait pu concevoir individuellement constitue un précédent pour les attendus de la collaboration telle qu'elle fut envisagée par Rauschenberg. Il conviendrait ainsi d'analyser la reprise de la composition de l'« échiquier surréaliste » pour la réalisation, par Rauschenberg, des posters de l'événement « 9 Evenings: Theatre and Engineering » l'année suivant *Oracle*, et d'envisager peut-être ici le signe de rapports plus complexe qu'il n'y paraît.

44 Certains reconnaîtront dans cette apparente absence de futur (opposé à un présent exponentiel insaisissable), la marque d'une certaine postmodernité. En 1961, Rauschenberg précisera ainsi son rapport au temps : « Je suis dans le présent. Je cherche à célébrer le présent avec mes limites mais en utilisant toutes mes ressources. Le passé n'existe pas comme l'avenir qui est une supposition. Le passé fait partie du présent. Il est présomptueux de penser au passé et à l'avenir sans se dire que l'idée qu'on en a n'est qu'une interprétation du moment. La preuve en est que, pour moi, le passé change continuellement, alors que l'avenir, lui, demeure toujours le même." Et plus loin : "Mais, en ce qui me concerne, le passé et l'avenir ne m'intéressent pas." Robert Rauschenberg, cité par A. Parinaud, "Un 'misfit' de la peinture new-yorkaise se confesse" dans le catalogue de l'exposition *Paris New York Paris*, Musée national d'art moderne, Editions du Centre Pompidou, 1977, p. 582.

45 J. Lagueira, « Robert Rauschenberg » dans Sophie Duplaix (éd.) *Collection art contemporain : la collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2007, p.370.

perception relativiste du temps et, par là, vers une remise en cause d'une flèche du temps moderniste (l'idée de progrès). Une autre interprétation, que nous privilégions, prendrait à contre-pied la signification même de l'oracle, en soutenant qu'il n'est pas de futur écrit à l'avance, sans que, dans une situation entre déterminisme et liberté, nous ne participions nous-mêmes, volontairement ou non, à son écriture, ce qui fait sens lorsque l'on reconnaît l'importance accordée par Rauschenberg à la notion de responsabilité. A moins qu'il ne s'agisse, autre possibilité, que de l'indice, de la part de Rauschenberg, de la direction qu'il allait prendre après *Oracle*, et de son engagement dans ce qui allait devenir E.A.T.<sup>46</sup>

(Remerciement à Owen Martell pour l'aide à la traduction)

---

46 Eu égard à la citation, recensée sous la note 23, ci-dessus. Remarquons également que la définition de l'oracle (« Réponse d'une divinité au fidèle qui la consultait ; la divinité qui rendait cette réponse ; le sanctuaire où elle était rendue. » selon le dictionnaire Larousse) comprend les unités d'action, de temps et de lieu propre au théâtre, qui occupait beaucoup Rauschenberg au moment de l'exposition du dispositif, en 1965.