
« Dickheads from Dixie » : regards croisés sur les expositions Cy Twombly et Robert Rauschenberg

30 novembre 2016 – 24 avril 2017, Centre Pompidou, Paris / 1^{er} décembre 2016 – 2 avril 2017, Tate Modern, Londres

Sarah Gould



Éditeur
AFEA

Édition électronique

URL : <http://transatlantica.revues.org/8280>

ISSN : 1765-2766

Référence électronique

Sarah Gould, « « Dickheads from Dixie » : regards croisés sur les expositions Cy Twombly et Robert Rauschenberg », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 19 octobre 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/8280>

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2017.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Dickheads from Dixie » : regards croisés sur les expositions Cy Twombly et Robert Rauschenberg

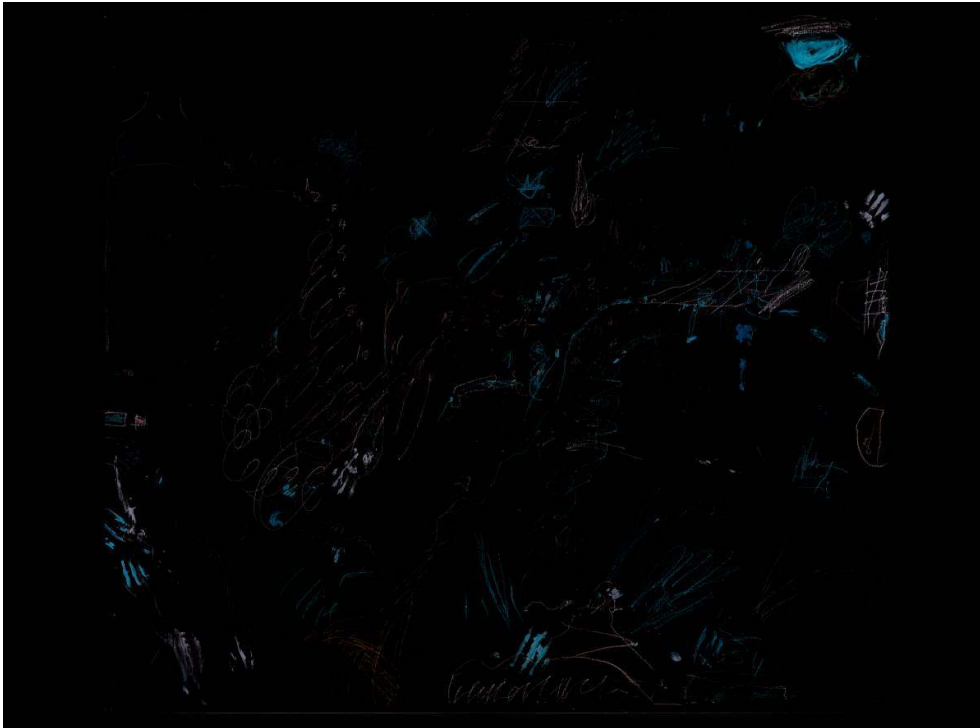
30 novembre 2016 – 24 avril 2017, Centre Pompidou, Paris / 1^{er} décembre 2016 – 2 avril 2017, Tate Modern, Londres

Sarah Gould

- 1 *Three Dickheads from Dixie* : c'est le titre que Cy Twombly aurait volontiers choisi pour présenter un livre ou une exposition avec ses deux amis, Robert Rauschenberg et Jasper Johns¹. Cet événement n'a pas vu le jour mais au Centre Pompidou et à la Tate Modern ont eu lieu, au même moment, deux rétrospectives retraçant le parcours de deux de ces « enfants terribles » de l'art américain du XX^e siècle². Il s'agit dans un cas comme dans l'autre d'une première exposition monographique depuis leurs décès respectifs, en 2008 pour Rauschenberg et en 2011 pour Twombly.
- 2 Si l'on associe souvent Rauschenberg à Jasper Johns, l'un de ses amants, avec lequel il a longtemps travaillé, on peut également le lier à Twombly avec lequel il entretenait une relation analogue. Après leur rencontre à la Art Students League de New York en 1951, ils passèrent un été ensemble au Black Mountain College avant de voyager autour de la Méditerranée grâce à une bourse d'étude que Twombly avait obtenue du Virginia Museum of Fine Arts. C'est lors de ce périple initiatique que virent le jour des œuvres communes, contenant en germe des thèmes de leur production future, comme cette boîte de fétiches présente dans l'exposition Rauschenberg et qui rappelle les débris d'un naufrage, l'un des leitmotifs de Twombly.
- 3 D'un point de vue historiographique, Cy Twombly et Robert Rauschenberg occupent une position comparable, à l'intersection de l'expressionnisme abstrait et du pop art, mais leurs parcours artistiques sont très distincts, ce que reflètent les expositions qui leur sont consacrées : accrochage minimaliste pour Twombly au Centre Pompidou, présentation foisonnante pour Rauschenberg à la Tate. Les liens entre ces deux artistes d'une même génération invitent à observer la manière dont leurs parcours se font écho.

Minimalisme/Luxuriance

- 4 On entre dans l'exposition Twombly comme on pénètre dans un espace sacré. La série *Fifty Days at Illiam* (1978) est d'ailleurs exposée dans une pièce séparée, partiellement fermée par de grands poteaux, tels les colonnes d'un temple grec, invitant ainsi à la contemplation. Jonas Storz, le commissaire (à qui l'on devait déjà la dernière rétrospective Twombly à Paris en 2004, de ses dessins), a choisi de ne pas rompre le silence qui règne dans les salles. Peu de discours entourent les œuvres : cartels réduits au minimum, et guère d'images d'archives, mis à part quelques cartons de vernissage dans la dernière pièce. À l'entrée de chaque salle, un encart contextualise de manière parcimonieuse le moment de création des œuvres. Pourtant, ce ne sont pas les textes qui manquent sur Twombly. De Roland Barthes (qui a publié deux des écrits les plus forts sur l'artiste) à Giorgio Agamben, « tout le monde » a parlé de lui. D'ailleurs, le catalogue qui accompagne l'exposition abonde en détails sur sa vie et son œuvre. Ce choix louable du commissaire laisse ainsi place à l'expérience esthétique et fait la part belle au mythe qui entoure l'artiste. Contrairement au héros Jackson Pollock ou à la star Andy Warhol, Twombly, qui exposait à intervalles irréguliers, est resté longtemps secret. Le mystère qui l'entoure est présent jusque dans son patronyme. Qui y a-t-il dans un nom ? Et dans ce nom plus particulièrement ? Dans son essai *Non multa sed multum*, Barthes choisit de l'appeler TW, poussant ainsi plus loin la conceptualisation du nom, pour lui donner davantage d'aura (Barthes, 1982, 145). Les critiques en ont souvent joué. Simon Schama, par exemple, imaginait qu'il s'agissait d'un substantif : « Twombly n. m. — un trait qui n'en fait qu'à sa tête. » (Schama, 2004, 27) Ce pseudonyme est en fait hérité de son père, un joueur de baseball surnommé lui-même Cyclone. Chez Twombly, le mythe s'étend de la personne aux références qui sous-tendent ses œuvres.
- 5 Dans la première salle, deux peintures de sa période Black Mountain College, très différentes de ses autres toiles, évoquent un archaïsme primitif. Noires, grises et blanches, comme goudronnées, elles offrent des contrastes qui font ressortir leurs formes, à la manière de peintures tribales. Dans le même espace, une série de peintures d'un blanc sale, cassé, contraste les murs immaculés et rappelle les *Dirt Paintings* de Rauschenberg (1953).
- 6 Dès son départ pour l'Italie, Twombly s'inscrit dans les marges : les marges de l'avant-garde américaine, mais également celles que sont ses peintures, offrant des bribes d'un langage idiosyncratique, comme des notes prises à la va-vite dans un livre ou encore des signes griffonnés. Sur les toiles de Twombly, *Criticism*, *Academy*, *Free Wheeler* ou *Untitled*, réalisées entre 1955 et 1958, des réseaux chaotiques de lignes au crayon à papier et au pastel laissent apparaître une ou deux images, tel ce pictogramme de phallus parmi l'enchevêtrement de traits.

Cy Twombly, *Dutch Interior*, 1962

Crayon à la cire, mine de plomb, huile sur toile 265 x 300 cm, Cy Twombly Foundation
© Cy Twombly Foundation, Courtesy Archives Nicola Del Roscio.

- 7 La première partie de l'exposition fait également la part belle à certaines œuvres iconiques comme *Venus* ou *Apollo and the Artist* (1975). Dans cette dernière, sous le nom du dieu de la beauté, Twombly trace deux listes, l'une de noms propres « PHŒBUS, MUSAGETE... », l'autre de noms communs, ayant trait au monde végétal et animal : « LAUREL, PALMTREE, SWAN, HAWK... ». Cette alliance du divin et du quotidien caractérise toutes ses œuvres, jusque dans leur matière-même, ses peintures étant souvent faites de coulures et d'empâtements, à la croisée de l'abstrait et l'abject. Certaines toiles aux taches presque scatologiques sont souvent accompagnées de titres académiques tels que *School of Fontainebleau* (1960), *Dutch Interior* (1962) ou *School of Athens* (1961). Cette dialectique entre la corporalité la plus crasse et l'élégance la plus fine réapparaît dans *Nine Discourses on Commodus* (1963), réponse de Twombly à l'assassinat de John F. Kennedy. Avec son fond gris et ses éclatements centraux jaune, blanc, rouge et rose, la texture évoque à la fois une chair déchirée, ouverte, boursoufflée et la délicatesse d'un bouquet de fleurs. Lors de son exposition à la galerie Leo Castelli à New York, cette série, considérée comme trop précieuse et européenne, fut la cible des critiques et de l'artiste Donal Judd³. Cet événement marqua une pause dans la carrière de Twombly qui arrêta d'exposer pendant quelques années. Les peintures qu'il présenta par la suite, exposées dans la pièce suivante au Centre Pompidou, sont ses tableaux minimalistes où le peintre adopte la posture du mauvais élève traçant des boucles à la craie sur le tableau noir (*Untitled*, 1967).
- 8 Une salle majestueuse, qui offre une vue panoramique sur les toits de Paris, marque une transition entre deux moments de l'exposition. Selon les gardiens du musée, lors des pics de pollution dans la capitale, nombreux étaient les visiteurs qui venaient y capturer la

beauté paradoxale d'un ciel chargé en particules fines. Une vingtaine de sculptures de Twombly y sont rassemblées sur un grand socle rectangulaire, qui compte sans doute parmi ses œuvres les plus intéressantes. Ici, la poésie est matériellement incarnée dans l'objet : une feuille de papyrus, un roseau. On regrette l'absence d'autres sculptures, similaires à celles-ci, que Twombly coula dans le bronze pour ensuite les repeindre avec de la peinture industrielle et ainsi les rendre en apparence identiques à leur modèle original. De manière générale l'exposition fait la part belle à la peinture, médium privilégié par rapport au dessin, à la sculpture ou à la photographie, des pans de son œuvre moins connus.

- 9 L'exposition consacrée à Rauschenberg s'ouvre sur des photographies de lui prises par Twombly. Dans ce parcours, la figure de Twombly semble couper à travers l'œuvre de Rauschenberg, comme dans ses *White Paintings*, réalisées pour leur exposition commune à la Stable Gallery en 1953, réinterprétations de monochromes pouvant être refaits à l'infini et que Twombly a en partie repeints.
- 10 Aussi, la première impression qui ressort de la rétrospective Rauschenberg est la dimension prolifique de son œuvre. Très riche, l'exposition témoigne de son exploration de différents types de médium (peinture, sculpture, photographie, film, performance ou encore impression numérique). Beaucoup plus que l'art des expressionnistes abstraits ou celui de Jasper Johns, l'art de Rauschenberg fait écho au très contemporain. Il apparaît ainsi à la fois comme le père de l'image post-moderne et de l'art environnemental. À mi-parcours, on trouve une œuvre pour la première fois exposée en Angleterre, la *Mud Muse*, une piscine d'environ 4000 litres de glaise et d'eau en ébullition, dont les gargouillements, comme ceux d'une marmite ou d'un geyser, sont enregistrés et repassés en boucle. Dans la liaison du mécanique et de l'organique qu'elle opère, cette installation est une des plus poétiques de Rauschenberg, évoquant des motifs post-apocalyptiques et transhumanistes qu'on trouve chez de nombreux artistes contemporains comme Samara Scott ou Pierre Huyghe.

Bob + Cy, Venice, 1952



38,1 x 38,1 cm, © 2017 The Rauschenberg Foundation

Verticalité/Horizontalité

- 11 Palimpseste photographique, *Bob + Cy, Venice* (1952) fait figurer côte à côte, par le biais de la technique de l'exposition multiple, les deux artistes, annonçant en quelque sorte leur co-présence dans les deux expositions, plus tangible à Londres, où Twombly est à la fois auteur avec Rauschenberg de certaines de ses œuvres et mentionné dans les textes qui les accompagnent.
- 12 Twombly est en avant et pose de biais alors que Rauschenberg, en retrait, fait face à l'objectif à l'image de leurs postures artistiques : celle de l'artiste en marge, du *beatnik-dandy*, contre celle de l'avant-garde, du prolétaire. Deux axes s'y dessinent : l'un vertical, voire archéologique, exprimant l'obsession de Twombly pour le passé, et l'autre plus horizontal de la pratique de Rauschenberg, privilégiant le parcours géographique (arpentage des rues), associatif (collaboration avec d'autres artistes) ainsi que sa technique (toile posée à même le sol).
- 13 Ici, la figure de Twombly semble superposée à celle de Rauschenberg, évoquant un phénomène de strate présent dans les deux rétrospectives. Twombly procède par couches de références : à la mythologie grecque, à la guerre de Troie ou aux poésies romantiques et symbolistes. En mettant l'accent sur les séries, comme le cycle des quatre saisons (1993-1995), l'accrochage met en évidence de tels réseaux de citations à l'œuvre. Artiste du collage et de l'agrégat, Rauschenberg transforme l'anodin en artefact. Mais à l'inverse de Twombly, la modalité de la sédimentation est moins littéraire que littérale, ancrée dans le présent. D'ailleurs, l'exposition est sonore et vivante, comme le studio de Soho de

Rauschenberg d'où les fenêtres laissaient entrer le bruit de la rue et où la télévision était toujours allumée. Dans sa performance *First Time Painting*, réalisée pour la première fois à Paris en 1961, un micro est accroché à la toile pour amplifier le son de chaque coup de pinceau. Son geste irrévérencieux est celui du glaneur, comme dans son œuvre iconique *Monogram* (1955-1959) où une toile abstraite posée au sol, comme une sorte de *drip painting* à la Pollock, sert de socle à la pénétration d'un pneu par un bouc angora empaillé. Une anecdote raconte que pour une autre de ses Combines, *Bed* (1955), Rauschenberg n'ayant plus d'argent pour s'acheter des toiles, avait utilisé la couverture en patchwork (le *quilt*) d'une de ses amies artistes pour la tendre sur un châssis (Tomkins, 2005, 125-26). Ses peintures/sculptures sont souvent faites de matériaux de récupération (détritrus, parasols, journaux, mouchoirs, cartons, ampoules, ou même table à repasser). Déjà présent chez Picasso et Braque, par exemple et, aux États-Unis, chez les néo-dadaïstes, cet art de la récupération prend une ampleur particulière dans l'œuvre de Rauschenberg, par son usage récurrent et le format gigantesque de ses productions, comme c'est notamment le cas de *Automobile Tire Print* (1963), œuvre pour laquelle il avait demandé à John Cage de conduire sa Ford dans la peinture noire puis sur une bande de vingt feuilles de papier.

- 14 L'exposition rend également compte d'une horizontalité « collaborative ». Dès les premières salles, on déambule parmi des œuvres créées avec sa femme, Susan Weil, avec laquelle il passa les premières années de sa vie d'artiste. D'autres sont réalisées avec ses amis du Black Mountain College : Twombly, bien sûr, mais également Jasper Johns, John Cage, Trisha Brown ou Merce Cunningham. Dans la Combine *Short Circuit* (1955), le coin en haut à droite contient une œuvre de Weil, alors que celui de gauche renferme un petit drapeau de Johns. En 1965, alors que le tableau de Johns est volé, Rauschenberg n'hésite pas à demander à Elaine Sturtevant de repeindre le même pour le remplacer. Au sein de son association *Experiments in Art and Technology* (E.A.T), fondée dans les années 60, Rauschenberg promeut aussi les collaborations entre artistes et ingénieurs.

Robert Rauschenberg, *Cy + Relics, Rome, 1952*

38,1 x 38,1 cm, © 2017 The Rauschenberg Foundation

Dé-création/Re-création

- 15 Pour sa pièce iconique, *Erased De Kooning* (1953), Rauschenberg demanda une de ses œuvres à De Kooning, un des artistes les plus en vue à l'époque, pour pouvoir l'effacer. Si le geste iconoclaste de Rauschenberg peut apparaître comme un acte manifeste, consistant à se démarquer de la génération précédente, c'est surtout un hommage plein d'humour, de l'ordre de la *private joke* — l'œuvre était d'ailleurs censée rester privée (Sooke, 2016).
- 16 Les deux artistes ont en commun un rejet du médium pur et un intérêt pour la chose, pour le résidu. Rauschenberg et Twombly traitent avec amusement et dérision le geste grandiloquent de l'expressionnisme abstrait et le déconstruisent. Dans le catalogue de l'exposition Twombly, Agamben décrit le processus de l'artiste comme relevant de la « dé-création » (Agamben, [1998] 2016, 210), un terme qui pourrait s'appliquer à Rauschenberg, chez qui la création « en négatif » passe par l'effacement, la salissure, la brisure. Rauschenberg parlait d'ailleurs de son « régime Joseph Albers »⁴, une anecdote qui témoigne, encore une fois, que son rapport aux autres artistes relève de l'ordre de la digestion. C'est également une forme de blague au sujet du maître du Bauhaus.
- 17 Les deux expositions rendent compte d'un processus à l'œuvre chez les deux artistes dans la deuxième phase de leur carrière, qu'on pourrait qualifier de « re-création ». L'accrochage souligne la dimension plus politique des œuvres plus tardives, comme en témoignent les posters de Rauschenberg créés dans le cadre du projet ROCI (Rauschenberg Overseas Cultural Interchange project) dans les années 1980. On peut

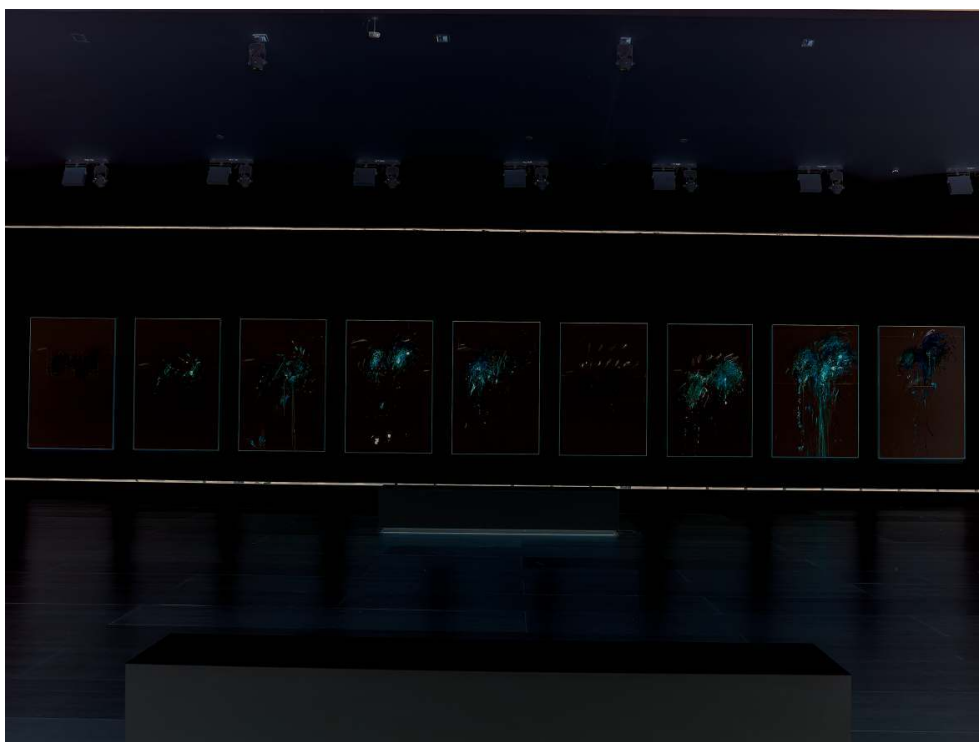
l'identifier à partir des années 1970 chez Twombly, dans la deuxième phase de l'accrochage, avec des séries narratives comme *Commodus* ou *Pan* (1980), ou plus tard dans les larges boucles rouges de la série *Bacchus* (2005), peinte au moment de la guerre en Irak et dédiée au dieu romain du vin. Dans cette série Twombly, célébrant le médium pur, se délecte de la coulure et lui organise une fête. À Beaubourg et à la Tate Modern, l'écart qui se crée entre deux entrées très distinctes dans les univers d'artistes de la même période, laisse de l'espace pour un sous-texte plus personnel, centré sur une amitié et un sens de l'humour en commun, celui de deux « dickheads from Dixie ».

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953



Traces d'encre et de crayon sur papier, 64,1 x 55,2 x 1,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art, © 2017 The Rauschenberg Foundation

Cy Twombly, *Nine Discourses on Commodus*, 1963



Guggenheim Bilbao Museo, Bilbao
© 2017 Cy Twombly Foundation

Cy Twombly, *Untitled (Bacchus)*,
2005



Acrylique sur toile, 317,5 x 417,8 cm Udo et Anette Brandhorst Collection © 2017 Cy Twombly Foundation

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, "Beauty that Falls" dans *Cy Twombly*, Jonas Storz ed., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016, 210. Initialement publié dans Kate Nesin, *Cy Twombly: Eight Sculptures*, American Academy, 1998, New York and Rome, 1998, 5.

BARTHES, Roland, "Non multa sed multum", *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, 145.

CAMPBELL, Lawrence, *Art News*, vol. 63, no. 3, May 1964, 13.

CROW, Tom, "Rise and Fall: Theme and Idea in the Combines of Robert Rauschenberg" in Paul Schimmel, *Robert Rauschenberg*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2005, 231-55.

JUDD, Donald, *Arts Magazine*, vol. 38, nos. 8-9, May-June 1964, 38.

MANN, Sally, *Hold Still, a Memoir with Photographs*, New York, Little Brown and Company, 2015.

RAUSCHENBERG, Robert, « J'aime le mouvement de la main », propos recueillis et traduits par Bérénice Bailly, *Le Monde*, 8 août 2005.

SCHAMA, Simon, "Cy Twombly" dans *Cy Twombly, Cinquante années de dessins*, Paris, Gallimard, Centre Pompidou, 2004, 27.

SOOKE, Alastair, *Robert Rauschenberg – Pop Art Pioneer*, BBC documentary, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=yELmPbQNx9M> (page consultée le 15 mai 2017).

TOMKINS, Calvin, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, 1980 rev. ed., New York, Picador, 2005.

TWOMBLY, Cy, interview by Nicolas Serota, *The Guardian*, 3 June 2008.

NOTES

1. Cy Twombly cité dans Sally Mann, *Hold Still, a Memoir with Photographs* (New York : Little Brown and Company, 2015).
 2. Twombly disait que Rauschenberg avait toujours été « un enfant terrible » pour lui : “Bob, who was always an *enfant terrible*... ”, in “I work in waves”, interview de Cy Twombly par Nicolas Serota, *The Guardian*, 3 June 2008.
 3. Voir le compte rendu de Donald Judd publié dans *Arts Magazine*, vol. 38, nos. 8-9, mai-juin 1964, p. 38. Ou le compte-rendu de Lawrence Campbell dans *Art News*, vol. 63, no. 3, mai 1964, p. 13.
 4. Robert Rauschenberg, « J'aime le mouvement de la main », propos recueillis et traduits par Bérénice Bailly, *Le Monde*, 8 août 2005.
-

AUTEUR

SARAH GOULD

Paris 1-Panthéon Sorbonne