Robert Rauschenberg

Hugo Daniel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25487>

DOI : [10.4000/critiquedart.25487](https://doi.org/10.4000/critiquedart.25487)

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Référence électronique

Hugo Daniel, « Robert Rauschenberg », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 09 mai 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/25487> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.25487>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

EN

Robert Rauschenberg

Hugo Daniel

- 1 Il est dans l'ordre le plus commun des choses qu'avec le temps, notoriété, expositions et connaissance de l'œuvre d'un artiste aillent croissant. Cela déplace le travail critique sur le terrain de l'exégèse, parfois de l'historiographie, avec la difficulté qui consiste, lorsqu'on envisage une rétrospective, à rendre compte de manière fidèle et complète de l'œuvre tout en l'éclairant d'un jour nouveau. La rétrospective d'envergure que la Tate Modern consacre à Robert Rauschenberg (elle se rendra ensuite aux MoMA de New York et San Francisco) illustre ce phénomène. Le temps produit aussi un effet auquel est confronté un tel projet : s'il veut tenir ses ambitions, il doit répondre au double impératif de donner à voir au mieux l'œuvre de l'artiste (c'est-à-dire à la fois de la manière la plus exhaustive et la plus précise possible), tout en en faisant ressortir des aspects nouveaux ou sous-estimés. La tâche est ardue pour Robert Rauschenberg qui a acquis depuis l'exposition de ses *Combines* chez Leo Castelli et le « coup » de la Biennale de Venise en 1964 une place de premier ordre dans l'art contemporain. On ne compte plus les expositions et rétrospectives ; la dernière, de son vivant, organisée par le Guggenheim Museum de New York en 1997 a laissé un catalogue volumineux.
- 2 Le catalogue de l'exposition de la Tate Modern rassure et déçoit face à cette double ambition. Par son volume et la précision des dix-neuf articles qui le composent, il rassure car on y vérifie que les principaux jalons de la carrière de l'artiste (depuis ses débuts, avant même le passage au Black Mountain College, jusqu'à ses expérimentations tardives avec les images numériques) peuvent être abordés avec une précision factuelle certaine, bien que le catalogue mobilise peu de matériaux d'archives nouveaux. Il déçoit en revanche sur le second point car il surprend peu, et peine à se démarquer de la représentation de l'œuvre qui avait été donnée par la rétrospective du Guggenheim Museum. Et ce, malgré la publication, entre temps, de travaux de grande qualité comme la thèse de Branden W. Joseph¹. Ces travaux ne sont pas ignorés, pas plus que d'autres plus récents encore², mais la trame même de cet ouvrage, dont il faut souligner l'importante iconographie, demeure très linéaire.
- 3 Le parfait déroulé chronologique des contributions conforte plus qu'il n'interroge une périodisation habituelle qui fait correspondre corpus de l'œuvre et période de vie. Le

récit débute par l'importance de la formation reçue par les maîtres du Black Mountain College – Josef Albers, John Cage, Charles Olson, Ben Shahn, Hazel Larsen – (Leah Dickerman, « “Disciplined by Albers” Foundations at Black Mountain College », p. 28-59), son voyage européen et marocain avec Cy Twombly, les *Feticci* et *Scatole* (Kate Nesin, « “Miniature Monument” Travel and Work in Italy and North Africa », p. 60-87), la période des « Combines » avec le retour à New York et la proximité avec Jasper Johns dans l'atelier de Fulton Street (Hal Foster « “Made out of the Real World” Lessons from the Fulton Street Studio », p. 88- 117). Suivent, par période, des études sur les étapes désormais connues de la carrière de l'artiste : les dessins de transfert (moins souvent étudiés, il est vrai), les sérigraphies, l'expérimentation technologique dans le cadre d'E.A.T., les collaborations aux performances de Merce Cunningham, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, les travaux à partir de cartons et autres rebuts à Captiva, suivis de la période des « Jammers », celle des « Gluts » (fin des années 1980), le programme « Rauschenberg Overseas Cultures » (ROCI), jusqu'à l'usage renouvelé du transfert, à partir de l'offset.

- 4 Cette présentation rigoureuse et sage dans l'ensemble peut se faire érudite ; on pense à l'essai de Leah Dickerman. Elle peut aussi être plus originale par endroits ; on pense au texte de Mark Godfrey, qui s'ouvre sur une réflexion juste sur le retrait des artistes des grands centres d'art dans les années 1970 (« “Source and Reserve of My Energies” Working from Captiva » p. 284-303). De même est judicieusement soulignée la tension entre l'« auto-agrandissement egocentrique » – expression de Roberta Smith reprise par Hiroko Ikegami – et l'ouverture au monde qu'a tout à la fois été ROCI.
- 5 Malgré les « Cinq propositions » d'Achim Borchardt-Hume qui ouvrent le catalogue (« Robert Rauschenberg. Five Propositions » p. 14-25), et les cinq autres de Leah Dickerman qui leur répondent finalement (Leah Dickerman, « Robert Rauschenberg Five Propositions », p. 394 -407), les perspectives nouvelles sur l'artiste sont davantage à chercher dans le détail de textes qui, ponctuellement, font saillir des questions laissées en suspens. L'importance d'Alberto Burri (et l'on pourrait étendre la question à l'art européen, nord-africain, et au-delà) pour Robert Rauschenberg dans les années 1950 est soulignée par Kate Nesin. Ce point est d'autant plus intéressant qu'il semble que le « coup » de la Biennale de Venise en 1964, autant que l'historiographie américano-centrée, ont fait manquer des rapprochements et échanges qui semblent aussi passionnants que peu étudiés. Ajoutons à cela les observations de Mark Godfrey dans son essai, et l'on entrevoit ce qui devient le plus intéressant dans le catalogue : lorsque les contributions sortent des sentiers battus pour mettre en relation l'œuvre avec un contexte artistique élargi au-delà des relations connues de l'artiste ; lorsqu'elles soulignent et interrogent les décalages historiques ; lorsqu'elles signalent les problèmes politiques complexes d'une œuvre en prise avec son temps, comme le font (trop) ponctuellement Pamela M. Lee à propos d'E.A.T., Ed Krčma à propos du remarquable cycle de *l'Enfer de Dante*, Hiroko Ikegami à propos de ROCI, ou Andrianna Campbell à propos de la série « Gluts ». Il ressort de l'ensemble que ces questions auraient mérité un traitement spécifique, afin d'interroger la périodisation de l'œuvre plutôt que de la considérer comme un canon.
- 6 Un dernier exemple des perspectives nouvelles qui se dégagent : Branden W. Joseph ne s'en est pas tenu aux éléments discutés dans son ouvrage de 2003. Son texte revient sur l'exposition à l'Egan Gallery entre la fin de l'année 1954 et le début de 1955 (« “Disparate Visual Facts” Early Combines » p. 138 - 161). Il signale par exemple avec à-

propos que Robert Rauschenberg y avait invité Morton Feldman pour un concert, un fait supplémentaire à ajouter au constat du caractère ouvert de l'œuvre de l'artiste, qui se lit dans les échanges avec les œuvres d'autres artistes, ou dans son intérêt pour le jeu de mot et la polysémie.

NOTES

1. Joseph, Branden W. *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2003
2. On pense à : Molesworth, Helen. Erickson. Ruth, *Leap Before You Look : Black Mountain College 1933-1957*, New Haven, Londres : Yale University Press, 2015.