Les Grands maîtres d'un autre siècle

Richard Leeman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/851>

DOI : 10.4000/critiquedart.851

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Richard Leeman, « Les Grands maîtres d'un autre siècle », *Critique d'art* [En ligne], 29 | Printemps 2007, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/851> ; DOI : 10.4000/critiquedart.851

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Les Grands maîtres d'un autre siècle

Richard Leeman

RÉFÉRENCE

Hunter, Sam. *Robert Rauschenberg : œuvres, écrits, entretiens*, Paris : Hazan, 2006

Pop, Paris : Phaidon, 2006

Robert Rauschenberg : Combines, Paris : Ed. du Centre Pompidou ; Los Angeles : Museum of contemporary art, 2006

- 1 L'exposition américaine *Robert Rauschenberg : Combines* organisée par Paul Schimmel, conservateur en chef du MOCA de Los Angeles, et présentée au Centre Pompidou cet hiver, montrait des œuvres de la décennie 1954-1964, une période « enchâssée », comme le dit Schimmel, entre celle couverte par l'exposition de Walter Hopps en 1991¹ et celle de Roni Feinstein en 1990². On ne saurait trop insister ici sur l'inconcevable manque que représente l'absence de traduction de la biographie de Calvin Tomkins, de l'interview fleuve de Barbara Rose³, ainsi, donc, que du livre essentiel de Hopps dont l'exposition, tout aussi fâcheusement, n'est pas venue en Europe il y a quinze ans. Cela permettrait de mieux situer la bibliographie pléthorique concernant Rauschenberg —bibliographie qui continue de se référer à ces trois ouvrages de référence.
- 2 Pontus Hulten, dans sa postface au catalogue, rappelle avec émotion quelle fut, à la vue des *combine paintings* de Rauschenberg, son épiphanie : elle provenait à la fois de leur colorisme fondamental, de leur puissance, de leur poésie et de leur *justesse* : « un grand savoir pictural classique », comme le disait déjà Michel Ragon en 1958, « une autorité qui appartient presque à un autre siècle », poursuit Hulten. On remarque au passage que, dans cette génération qui succède aux Expressionnistes abstraits, Rauschenberg se révèle un maître de la composition tout en restant un artiste que Hopps, selon Tomkins, considérait, avec bien d'autres, comme « quintessentiellement américain » —un successeur de Jackson Pollock, autrement dit— alors que dès 1964, date de la consécration de Rauschenberg à Venise, le Minimal se définira sur le principe d'une

anticompositionnalité vécue entre autres comme un anti-européanisme (chez Frank Stella et Donald Judd particulièrement).

- 3 Une autre particularité de l'œuvre de Rauschenberg, comme beaucoup de titres le montrent (*Rebus*, *Monogram*, *Allegory*) est sa dimension cryptographique. Véritables matrices de significations et d'interprétation, les *Combines* de Rauschenberg sont le rêve et le cauchemar de l'herméneute : rêve parce que l'interprétation peut consister, comme adorent le faire les « iconographes », à indéfiniment élucider le « texte » sous l'image ; cauchemar parce que, le sens résidant généralement dans l'allusion et l'intertextualité, le commentateur est inéluctablement renvoyé à la seule vraisemblabilité de son interprétation —et à sa limite. Les contributions du catalogue prennent ce parti « iconophile » d'une l'analyse approfondie d'une œuvre : *Minutiae* (1954) permet ainsi à Charles Stuckey de discuter du *genre* du *combine* entre peinture et sculpture et de certaines de ses sources éventuelles notamment dans le champ du décor de théâtre ou de ballet. P. Schimmel travaille sur ce que William Rubin, dans un article de 1960, avait immédiatement repéré comme « l'intimité biographique » des tableaux de Rauschenberg mais il s'en tient trop timidement à une énumération de descriptions des éléments constitutifs de tel ou tel *combine* sans jamais réellement conclure sur une interprétation. Thomas Crow, à partir de *Slow Fall* (1961) développe en revanche une étude très convaincante sur l'aspiration à l'élévation (qui aurait peut-être gagnée à être reliée au thème symboliste mallarméen développé par Motherwell ou Twombly) et plus généralement, au-delà de leur caractère énigmatique, sur la dimension proprement allégorique des *combines*. *Black Market* (1961) permet à Branden W. Joseph d'évoquer la question du mouvement, de la temporalité, de la participation du spectateur, de l'appropriation, et des « relations intermédiaires » (selon le terme emprunté par l'auteur à Dick Higgins) que l'œuvre de Rauschenberg entretient avec le cinéma et avec l'écriture. Assez documenté, sinon très neuf, un « essai d'histoire culturelle » de Jean-Paul Ameline sur la réception européenne de Rauschenberg vient conclure l'ensemble, avec notamment un point sur « l'affaire » de la Biennale de 1964.
- 4 Traduction opportune de la republication à peine modifiée, par les éditions barcelonaises Poligrafa, du livre publié chez Rizzoli en 1999⁴, l'ouvrage de Sam Hunter, qui n'hésite pas à intituler très audacieusement son essai « Rauschenberg, l'art et la vie », reconduit de poncifs en lieux communs un récit biographique factuel, anecdotique qui n'est qu'une compilation de Tomkins, Rose et de la biographie de Mary Lynn Kotz⁵, assortis de commentaires descriptifs et formalistes où l'on remarque les désormais inévitables explications de l'œuvre par la dyslexie de Rauschenberg qui témoignent de cette mode pseudo-scientiste de pathologisation (de *stigmatisation*) de la pratique artistique qui fait les délices de certaines critiques⁶. L'ouvrage, dont on ne sait pas exactement à qui il peut s'adresser —à un « large public » ?—, appartient au genre éculé de l'hagiographie. Hunter parle ici de Rauschenberg comme du « dernier représentant de l'art moderne » — une définition qui, en anglais (« *ultimate modernist* »), caractérise surtout son auteur.
- 5 Comme le catalogue *Combines*, le livre *Pop* se situe au plus près des œuvres et des textes. Conçu par Mark Francis, à qui l'on devait déjà l'ouvrage qui « accompagnait », selon ses termes, l'exposition des « années pop » au Centre Pompidou en 2001, le livre entretient avec ce dernier quelque rapport —la préface en est d'ailleurs partiellement la reprise. On ne peut que souscrire au parti pris didactique, dans la partie « œuvres », de systématiquement commenter par des notices les images : ce parti tranche avec celui, plus hasardeux, dans *Les Années pop*, de la juxtaposition « à la manière des *pin-boards* » de

documents censés « recouvrer la parole au sein d'une narration »⁷. L'essai de Hal Foster — qui produit entre autres des citations et des documents censés parler d'eux-mêmes dans le catalogue des « années pop » et montre *a contrario*, avec sa problématisation, ses notes copieuses, ses références, l'usage que l'on peut faire de ce tas de papiers— se donne pour ambition de dresser « une typologie de l'image Pop, non une histoire du Pop Art », par une série d'études assez fines de l'œuvre de Reyner Banham, de « l'image tabulaire » de Richard Hamilton, de « l'image tramée » de Roy Lichtenstein, de « l'image couturée » d'Andy Warhol, de « l'image photogénique » de Gerhard Richter et de « l'image en cinérama » d'Ed Ruscha.

NOTES

1. Robert Rauschenberg : *The Early 1950s*, Houston : Fine Art Press, 1991
2. Robert Rauschenberg : *the Silkscreen Paintings, 1962-1964*, Boston : Bulfinch Press, 1990
3. Tomkins, Calvin. *Off the Wall : Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, New York : Penguin Book, 1980 ; Rose, Barbara. *An Interview with Robert Rauschenberg*, New York : Elizabeth Avedon Editions, Vintage Book, 1987
4. Hunter, Sam. *Robert Rauschenberg*, New York : Rizzoli, 1999
5. Kotz, Mary Lynn. *Rauschenberg : Art and Life*, New York : H.N. Abrams, 1990
6. Mattison, Robert S. *Robert Rauschenberg : breaking boundaries*, New Haven : Yale University Press, c2003
7. On souscrit ici globalement à ce qu'en dit Ramon Tio Bellido, « Post Plop », Critique d'art n° 18, automne 2001, p. 29-30.