

ROBERT RAUSCHENBERG

ET LE CORPS
DU MONDE
SE FAIT ART



Monogram. 1955-59, *Freestanding combine*, huile, papier imprimé, reproductions imprimées, métal, bois, talon en caoutchouc et balle de tennis sur toile, avec huile sur chèvre angora et pneu sur socle en bois monté sur quatre roulettes, 107 x 161 x 164 cm. Moderna Museet, Stockholm.

Paris-Londres : deux artistes américains majeurs du XX^e siècle font l'événement. Alors que le Centre Pompidou expose une somptueuse rétrospective Cy Twombly, à Londres, la nouvelle Tate Modern célèbre de même Robert Rauschenberg, son ami et contemporain, l'exposant pour la première fois depuis sa disparition en 2008, à près de 83 ans, comme Twombly. De part et d'autre de la Manche, une occasion exceptionnelle de confronter l'œuvre foisonnante de ces deux piliers et leurs mutations au fil de six décennies. À partir d'un même refus liminaire de l'*action painting* et de l'expressionnisme abstrait américain, ils renouvellent tous deux le rapport au monde et à l'histoire, Twombly selon son enracinement européen et Rauschenberg avec la curiosité d'un grand voyageur ouvert à toutes les expériences.

PAR PASCALE LISMONDE

Robert Rauschenberg

TATE MODERN, LONDRES. DU 1^{ER} DÉCEMBRE 2016 AU 2 AVRIL 2017

Cy Twombly

CENTRE POMPIDOU, PARIS. DU 30 NOVEMBRE 2016 AU 24 AVRIL 2017

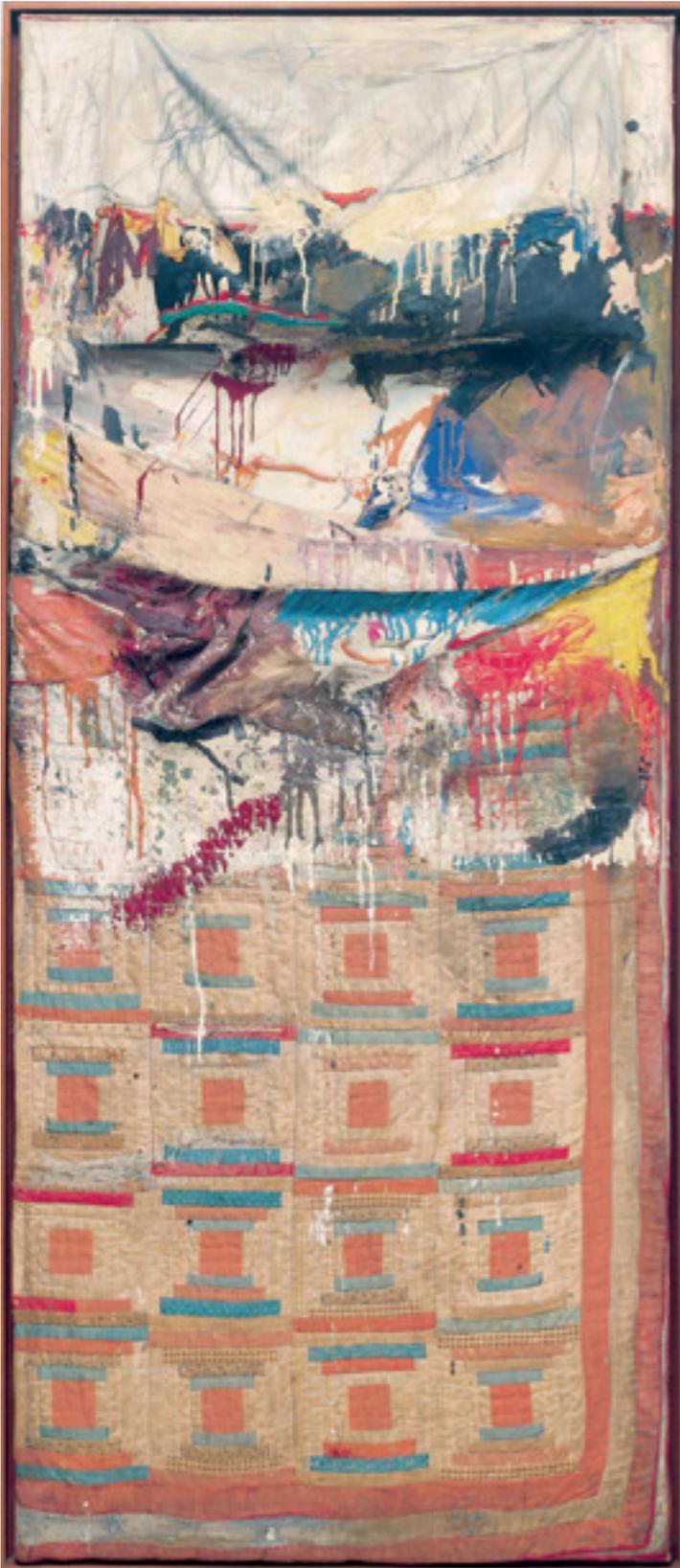
Soit l'icône pièce *Bed* (1955), l'un des *Combine paintings* de Rauschenberg qui vont faire sa renommée internationale. Il a 30 ans, manque d'argent pour s'offrir les matériaux artistiques traditionnels. Pas de toile pour peindre ? Sur un brancard de bois, il tend un drap et un édredon prêté par une amie artiste, colle au-dessus un oreiller marqué par l'empreinte du dormeur, peint le haut du lit en aplats et coulures multicolores, vernis à ongles rouge et dentifrice. Et il dresse le tout à la verticale – arraché au quotidien le plus intime, le lit empreint d'affect, de sensualité est érigé en œuvre d'art, où l'objet est central, intégré au geste pictural et non plus ajouté au plan de la toile. « Ce n'est ni de l'Art pour l'Art, ni de l'Art contre l'Art. Je suis pour l'Art qui n'a rien à voir avec l'Art, affirme Rauschenberg, l'Art a tout à voir avec la vie. » Lui qui peignait de grands monochromes blancs ou noirs ou rouges, dans la mouvance des expressionnistes abstraits, il se détourne de leur quête esthétique de l'absolu ou de l'expression de soi pour affronter la réalité concrète des objets, alors bien plus subversifs. C'est aussi qu'à New York, en déménageant à Pearl Street, Rauschenberg a pour voisin Jasper Johns – lequel vient de faire son premier

drapeau américain en le peignant sur une couche de cire liquide afin de montrer les traces physiques de son travail et souligner ainsi la distance qui sépare une chose de sa représentation. La rencontre avec cet autre précurseur du Pop Art est décisive : « Impossible d'imaginer mon travail sans ses encouragements », écrit Rauschenberg dans son *Autobiography*. À commencer par son geste iconoclaste, à vingt-huit ans, lorsqu'il efface un dessin de De Kooning et l'expose comme tel, feuille vide, comme dénudée, sertie d'un cadre en bois doré. L'étiquette à l'encre bleue *Erased De Kooning's drawing* (1953) est de la main de Jasper Johns.

Au Black Mountain College, tremplin de l'avant-garde

Effacer De Kooning ! Celui-là même qui avait suggéré au jeune Rauschenberg d'aller se former au Black Mountain College, en Caroline du Nord, haut lieu de l'esprit progressiste depuis sa création en 1933 et où l'on accueille les fondateurs du Bauhaus ayant fui le nazisme en Allemagne. Walter Gropius ou Lyonel Feininger y donnent des cours, et Josef





Bed. 1955, *Combine painting*: huile, crayon, dentifrice, vernis à ongles rouge sur matelas, couette, drap-housse monté sur bois, 191x 80 x 20 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Albers y joue un rôle central pendant quinze ans avec son enseignement de la construction, des matériaux et des effets optiques de la couleur. Une formation essentielle dont Rauschenberg se dira toujours redevable : à vingt-quatre ans, c'est le meilleur moment pour l'écllosion de son talent. Car malgré un grand-père médecin et des études en pharmacie, il a opté pour sa vocation d'artiste née devant la délicatesse de portraits d'enfants de Gainsborough ou de Lawrence. Démobilisé de l'armée américaine à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il s'est lancé dans différentes formations artistiques : d'abord au Kansas City Art Institute, puis un an à l'Académie Julian à Paris, en 1948, où il a rencontré la peintre américaine Susan Weil qu'il épouse et qui lui donne un fils, et enfin à New York, à l'Art Students League où il rencontre les peintres Knox Marin et Cy Twombly.

Le choc le plus décisif vient du Black Mountain College : en 1952, le compositeur John Cage crée un *event*, considéré ensuite comme le premier *happening*. Alors que John Cage prononce une conférence sur Maître Eckhart et que Merce Cunningham improvise un ballet, juché en haut d'une échelle, le poète Charles Olson lit ses propres textes, Richard Tudor improvise au piano au milieu de projections de films expérimentaux, le tout sous un grand panneau monochrome de Rauschenberg, écran hypersensible alternant toile et plaques de métal, surface miroitante pour la scène et le public. Ses « aéroports d'ombre et de lumière » forment alors un dispositif interactif qui séduit John Cage au point de le conduire à créer la composition *4'33* (1952) où l'orée du seul silence laisse percevoir les bruits aléatoires émis par le public. Cage lui indique comment intégrer la vie et le hasard dans l'art, en mélangeant les genres, les formes de discours, les lieux d'exposition pour créer des ensembles spectaculaires. Il s'inspire lui-même des théories d'Einstein – et de l'absence de point fixe dans l'espace-temps – en correspondance avec les chorégraphies de Cunningham, où chaque danseur est à la fois un sujet et un centre et peut se présenter dans toutes les directions. Ces expérimentations sur le son, la danse et la scène voient Rauschenberg confirmer son désir de « sortir du cadre », de mêler les styles dans des tableaux où tout élément est central comme les danseurs de Cunningham – lequel ne tarde pas d'ailleurs à lui confier les décors de ses ballets (*Minutiae*, 1954) faisant de la danse l'un des axes majeurs de sa création.



Cy Twombly. *Volubilis*. 1953, mine de plomb blanche, peinture industrielle, crayon à la cire sur toile, 139,7 x 193 cm. Cy Twombly Foundation, en dépôt à la Menil Collection, Houston.

Ni peinture, ni sculpture, le troisième genre

Après un grand voyage en Italie, en Espagne et au Maroc avec l'ami Cy Twombly, réinstallé à New York près de Jasper Johns, entre 1953 et 1964, Rauschenberg invente une fascinante succession de *Combines*, créations hybrides en trois dimensions qui renouvellent l'héritage des *ready-made* de Duchamp, des assemblages dadaïstes et des collages de Kurt Schwitters (*Merz*): il mêle peinture, journaux, calendriers, photos personnelles, portraits de *Vénus* de Vélasquez ou de Rubens ou dessin de l'ami Twombly (*Rebus*, 1955), et leur adjoint les objets ordinaires les plus hétéroclites glanés jusque dans la rue, rebuts ou déchets, «cadeaux» aléatoires mais signifiants des villes qu'il explore : bouteilles de Coca-Cola, chaussures, parachute de l'ar-

mée, débris de voitures, grand seau (*Pour Ganymède*, 1959), structures métalliques (*Gift for Apollo*, 1960), cravates, fermeture éclair, voire animaux empaillés, à l'image de l'aigle de *Canyon* (1959)... «Tout un *stuff* qui est au monde ce que le corps est à l'être humain», souligne Achim Borchardt-Hume, car «cet expérimentateur inlassable opère une fusion entre ces matériaux et les stratégies les plus nobles de l'art pour composer des rébus visuels souvent énigmatiques». Tels les célèbres *Bed* ou *Monogram* (1959), avec son bouc angora aux longues cornes élégantes, museau tacheté de blanc, vert, bleu et rouge, corps ceint d'un large pneu-bouée, juché sur un plateau de bois à roulettes tendu de toiles où sont collés des objets de la vie quotidienne – talon de

chaussure, balle de tennis, plaque de cuivre ou autres fragments de magazines. Animal-totem de la vitalité sexuelle, porteur d'un pneu qui peut rouler ou flotter de même que le plateau-radeau, ce *Monogram* hiératique, mais prêt au voyage sur terre ou sur mer, serait-il un autoportrait humoristique de ce trentenaire effervescent, figure montante de l'avant-garde américaine ? En 1958, son talent novateur est adoubé par sa première exposition personnelle sur Lexington Avenue, dans la nouvelle galerie de Léo Castelli, le futur tout-puissant marchand new-yorkais, faiseur des plus grands artistes outre-Atlantique. De fait, six ans plus tard, Rauschenberg reçoit le grand prix de peinture de la 32^e Biennale de Venise, premier artiste américain ainsi consacré. En 1964, c'est une révolution qui confirme le déplacement du centre de gravité du marché de l'art de Paris à New York. D'où la violente polémique contre ce prix, « coup assassin porté à la peinture-peinture, à ce que l'Europe a de plus pur et de plus sacré ». Sauf que le critique Pierre

Restany, qui a fédéré des expressions artistiques similaires dans son *Manifeste du Nouveau Réalisme* (1960) salue « l'apparition d'un troisième genre, ni peinture, ni sculpture » et la création par Rauschenberg « d'un compromis héroïque entre l'expressionnisme abstrait et le *ready-made* de Marcel Duchamp ». Sa grande installation sonore *Oracle*, 1962-65, semble d'ailleurs un hommage à Jean Tinguely avec lequel il crée des œuvres, ainsi qu'avec Niki de Saint-Phalle.

Explorer, conjuguer, assembler, voyager, disséminer

La longue vie de Rauschenberg témoigne d'une curiosité inlassable qui le pousse à expérimenter tout ce qu'il attrape comme supports, techniques ou matériaux, mais aussi à se lancer dans de fructueuses collaborations avec d'autres artistes ou des scientifiques. Pour ses trente-quatre



dessins sur *L'Enfer de Dante* (1958-60), ce passionné de photographies – branchées sur le réel – recourt d'abord à des décalcomanies au trichloréthylène pour transférer sur papier et travailler à l'aquarelle des images de magazine, résonances du présent avec les tragédies dantesques. Puis il passe à la sérigraphie, qui permet les reports sur la toile en les impressionnant d'abord sur des voiles de soie sensibles. Dans sa série de sérigraphies de 1964, juste après l'assassinat du président Kennedy, Rauschenberg le montre en plein discours, l'index levé et le juxtapose à un saut en parachute, à la *Vénus au miroir* de Rubens ou un baromètre (*Retroactive II*) – montrant en simultané différents aspects d'une tranche du temps, variant selon les jours. La série fait revenir les éléments principaux – JFK, le parachute, la Vénus – en modifiant leur taille et en les mêlant à d'autres, plus accessoires. Par la suite, il recourt au transfert de photos sur feuilles de cire appliquées directement sur la toile qu'il recouvre ensuite de cire transparente (*Shales*, 1994). Et sur le tard, il retrouve le métal poli dont les surfaces reflètent l'environnement, ou compose d'immenses anagrammes, avec des éléments du monde réel en images à l'encre transférées pêle-mêle sur des panneaux d'aluminium (*Port of entry [Anagram [A pun]]*, 1998).

À partir des années 1970, Rauschenberg développe de nouvelles formes d'abstraction mais toujours avec des matériaux communs : des cartons (série des *Venitians*, avec corde, tréteaux, baignoire) ou de magnifiques tissus selon ce qu'il découvre à l'occasion de ses voyages en Europe, en Israël, en Inde ou au Japon (où il découvre la céramique), à l'occasion de ses tournées avec la Merce Cunningham Company (*Travelogue*, 1977) dont il est le directeur artistique et décorateur, exercice où il a « la liberté de tout penser ». Tout comme avec le très radical Judson Dance Theater avec lequel il danse lui-même en *Pelican* (1963), lesté d'un parachute et monté sur patins à roulettes. En 1966, il crée aussi créer le groupe E.A.T. (*Experiments in Art and Technology*) avec le physicien Billy Klüver, John Cage, Lucinda Childs et le Judson Dance Theater pour créer de nouveaux effets sonores et visuels, et découvrir certaines technologies, comme en 1966 où



Retroactive II. 1964, huile et encre sérigraphique sur toile, 213,4 x 152,4 cm. Museum of Contemporary Art Chicago.

il assiste au décollage de la fusée Apollo 11. Rauschenberg écrit : « Ces collaborations sont un ajout magnifique à mon travail... par rapport à la solitude de la peinture, réaliser des œuvres en commun, impliquant responsabilité et confiance, sont les choses les plus importantes et les plus satisfaisantes de ma vie. » Alors que les plus grands musées lui ont déjà consacré maintes rétrospectives, le point d'orgue de sa vie itinérante est sans aucun doute son organisation du Rauschenberg Overseas Cultural Interchange, à partir de 1984, sorte d'« odysée planétaire au service de la paix pour favoriser les échanges entre les cultures » : une exposition qu'il va promener plus de cinq ans entre onze pays, du Mexique et Cuba jusqu'à l'URSS et au Japon avec plus de deux cents œuvres liées à ses voyages et collaborations avec artistes et artisans. Car « l'art n'a pas de frontières ». ■

Untitled [Spread].
1983, solvants et acrylique sur panneau de bois avec parapluies, 189 x 246 x 89 cm.