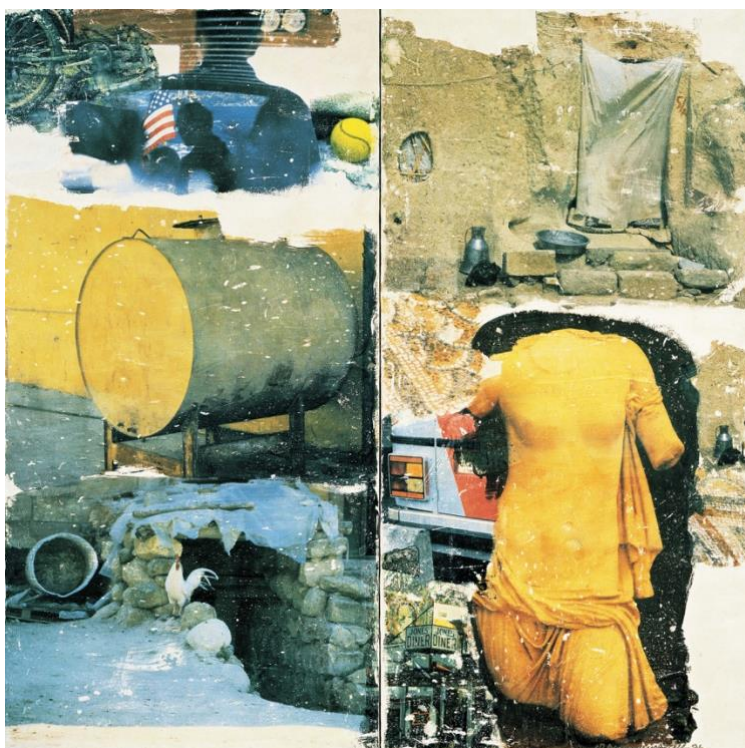




Fondation Dina Vierny-Musée Maillol
61, rue de Grenelle - 75007 Paris

ROBERT RAUSCHENBERG



Exposition du 8 février au 6 mai 2002

**Commissaire de l'exposition :
Bernice Rose**

Cette exposition a été réalisée grâce au soutien de



CONTACT PRESSE : Claude Unger
I&e Consultants – 32, rue de Trévis – 75009 Paris
Tél : 01 56 03 12 25 - Fax : 01 56 03 13 00 - e-mail : cunger@i-et-e.fr

SOMMAIRE

RAUSCHENBERG ET LA LEÇON DE DUCHAMP	PAGE 2
ROBERT RAUSCHENBERG AU MUSEE MAILLOL	PAGE 3
RAUSCHENBERG, LES DIX DERNIERES ANNEES	PAGE 4
NIGHT SHADES, URBAN BOURBON, BORÉALIS, ARCADIAN RETREAT	PAGE 7
REPERES BIOGRAPHIQUES	PAGE 9
LISTE DES ŒUVRES EXPOSEES	PAGE 12
THE NEW YORK TIMES : LE CHIFFONNIER IRREPRESSIBLE DE L'ART	PAGE 15

RAUSCHENBERG ET LA LEÇON DE DUCHAMP

Pendant de nombreuses années, j'ai eu la joie et la chance d'approcher et de connaître Teeney Duchamp. Nous passons des moments rares où Teeney évoquait avec humour Marcel Duchamp qui aurait pu surgir à l'improviste. On rencontrait souvent chez elle Pontus Hulten, l'ancien directeur du Musée National d'Art Moderne qui avait tant fait pour l'entrée de l'œuvre de Duchamp dans les collections nationales.

L'un de ses grands familiers était le musicologue John Cage, partagé entre sa passion des champignons et son œuvre de compositeur de génie. John Cage jouait depuis le début, c'est-à-dire depuis la période de formation au Black Mountain College dans les années 50, d'une influence déterminante dans l'œuvre de Rauschenberg. J'ai su par la suite le rôle diplomatique qu'avait joué Teeney dans la « rencontre » entre Marcel Duchamp et les deux étoiles montantes de la jeune peinture américaine, Jaspers Johns et Robert Rauschenberg.

Comme devait le reconnaître Rauschenberg lui-même, ils avaient un peu violé la retraite de Marcel Duchamp mais l'auteur de *La Mariée* recevait avec beaucoup d'amabilité les artistes qui souhaitaient le rencontrer. Il faisait entièrement confiance aux talents de Teeney qui connaissait tout le monde pour découvrir les nouvelles tendances picturales américaines. L'important est que cette rencontre demeure unique pour le destin de la peinture américaine. C'est au travers de cette quête des deux jeunes peintres que la pénétration des idées de Marcel Duchamp sur la fonction d'un art non rétinien, sur les lois du hasard et la « beauté d'indifférence » va s'étendre jusqu'à une nouvelle génération d'artistes.

De tous ces concepts aujourd'hui entrés dans l'histoire, Rauschenberg en expérimente les possibilités, y adjoignant la dimension du happening que lui fait découvrir le grand chorégraphe Merce Cunningham. La trilogie est constituée, Duchamp, Cage, Cunningham seront les trois fées convoquées autour du berceau de Robert Rauschenberg et qui vont lui inspirer une des œuvres majeures de la fin de ce XXème siècle. Rauschenberg poursuit l'esthétique de Kurt Schwitters et des objets trouvés. Il ouvre cette boîte de Pandore qu'est le collage et lui confère une dimension qui dépasse largement celle entrevue par les cubistes. Rauschenberg poursuit l'idée d'un art qui totaliserait toutes les techniques : peinture, photographie, sérigraphie, gravure, tous les supports, papier, soie, toile, support métallique, toutes les images comme ces débris, fragments ou "documents" qu'il conserve soigneusement étiquetés comme un entomologiste.

A partir des années 60, l'œuvre de Rauschenberg change d'orientation. Il s'était imposé par ses monochromes noirs puis blancs qui ont tant compté pour John Cage. Il y eut les « Combine painting » puis après la série sur *l'Enfer* de Dante, le style de Rauschenberg évolue. Il se tourne vers une sorte d'archéologie de l'image, inventant des relations d'une subtilité toujours grandissante entre sculpture et peinture, entre photographie et abstraction comme on peut le ressentir devant la série Arcadian Retreat. Lui qui avait, dans la continuité de Marcel Duchamp, exilé la notion de beauté dans son œuvre, il finit par la réintroduire mais comme un élément parmi d'autres.

Les œuvres récentes de Rauschenberg sont une sorte de feu d'artifice de la création contemporaine. Comme l'a écrit Alain Jouffroy, l'un des premiers critiques à questionner l'œuvre de Robert Rauschenberg : « Ce que Rauschenberg veut inclure, c'est non seulement le présent mais le passé et la totalité du réel ». L'œuvre de Rauschenberg est devenue l'un des pôles de la peinture mondiale. Il représente un seuil de recherches à lui tout seul, un *état* de la peinture d'aujourd'hui.

Dina Vierny

ROBERT RAUSCHENBERG AU MUSEE MAILLOL

L'exposition consacrée à « Robert Rauschenberg, les dix dernières années » au musée Maillol repose sur deux volontés.

La Fondation Dina Vierny – Musée Maillol présente dans ses collections permanentes un important ensemble des œuvres de Marcel Duchamp qui fut pour Rauschenberg et Jaspers Johns l'homme qui leur ouvrit la voie et dont ils tirèrent les idées maîtresses pour leurs œuvres respectives. Exposer le travail de Rauschenberg consiste donc à poursuivre la pensée de Duchamp et entrer dans l'ère de ce que l'on appelle désormais le post-modernisme.

Rauschenberg est avec Jaspers Johns, l'un des derniers monstres sacrés de cette école de New York qui a révélé des artistes aussi célèbres que Jackson Pollock, Andy Warhol ou Mark Rothko. En 1964, Robert Rauschenberg reçoit le prix de la Biennale de Venise devant Bissière qui devait être pressenti, l'art américain vient de supplanter Paris. Ceci annonçait irrémédiablement la montée de la peinture américaine qui devait historiquement se substituer à l'Ecole de Paris.

Si Jaspers Johns s'est mondialement fait connaître pour son *American flag*, l'œuvre de Rauschenberg sera un pont entre l'expressionnisme abstrait et le Pop Art, symbolisée par la célèbre chèvre empaillée de *Monogram*.

Si l'on se penche sur le calendrier des expositions de ces 20 dernières années, étrangement, en dehors de quelques tentatives, il n'y a pas eu de véritables expositions de musée consacrées à Robert Rauschenberg en France.

Le fait que nous ayons choisi les œuvres des dix dernières années s'est imposé d'évidence face à l'extraordinaire dynamisme qui s'est emparé de cette peinture et de son auteur dans la dernière décennie du XX^{ème} siècle.

Après avoir été au point extrême de la radicalité avec ses *Combine Painting*, l'œuvre de Rauschenberg se tourne désormais vers une forme de totalité du statut de l'image. Il a réouvert la boîte de pandore qu'est le collage mais à la différence des cubistes, il y associe toutes les techniques existantes, gravure, sérigraphie, peinture, photographie, dessin, tous les supports, toile, papier, tissus, soie, métal, cuivre, bois. Sans jamais perdre de vue son expérience acquise auprès de John Cage, de Merce Cunningham et de Marcel Duchamp, Rauschenberg réintroduit le concept de beauté comme un élément d'archéologie au milieu des quantités fantastiques de matériaux utilisées.

Il y a un renouveau spectaculaire qui débute avec la série *Synopsis Shuffle*, au centre de l'exposition et des œuvres extraites de grandes séries comme *Boréalis*, *Night Shades*, *Urban Bourbon* et *Arcadian Retreat* où Rauschenberg réintroduit la technique de la fresque.

Après la rétrospective Jackson Pollock à Beaubourg, présentée il y a plusieurs années, et plus récemment la très belle exposition consacrée à Marc Rothko au musée d'art moderne de la Ville de Paris, l'exposition « Robert Rauschenberg, les dix dernières années » est la première manifestation d'importance consacrée à l'un des piliers de la création contemporaine, et de ce fait prend le caractère d'un événement considérable.

RAUSCHENBERG, LES DIX DERNIERES ANNEES

La Fondation Dina Vierny – Musée Maillol présente du 6 juin au 14 octobre 2002, les œuvres récentes de Robert Rauschenberg. Dernier monstre sacré de l'Ecole de New York, l'artiste est un morceau d'histoire de la peinture américaine. L'œuvre de Robert Rauschenberg représente un pôle de l'art contemporain.

En marge de l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, Rauschenberg se fait connaître par ses peintures monochromes, la série des *All Black* puis des *All White* incrustés de cailloux, véritables pistes d'envol de sa pensée comme le décrira le musicologue John Cage. Puis viennent les tableaux rouges qui précèdent les *Combine Painting*, où Rauschenberg travaille parmi le chaos des débris urbains et de la culture visuelle laissée par l'expressionnisme abstrait. Il utilise dans les *Combine Painting* l'esthétique du *Merz* créée par Kurt Schwitters. Il fait la connaissance avec Jasper Johns de Marcel Duchamp dont il va retenir les idées fondamentales sur la beauté d'indifférence, l'absence de toute hiérarchie face à un concept de beauté et surtout la dimension du hasard qui régit le contenu de l'œuvre.

Rauschenberg est peut-être l'artiste américain qui a le plus systématiquement expérimenté la pensée de Marcel Duchamp, intégrant dans son œuvre la part du hasard, la place du spectateur vis-à-vis de l'œuvre, la recherche d'une peinture qui serait à la fois non rétinienne, n'hésitant pas par la suite à opérer une réintroduction de l'image traitée au même niveau qu'une reproduction de tableau, qu'un coup de pinceau ou un collage. Duchamp le juge alors comme le peintre le plus intelligent de New York.

Ce sont durant les années de formation au Black Mountain College où il est élève de Josef Albers, figure emblématique du Bauhaus que Robert Rauschenberg découvre le travail du célèbre chorégraphe Merce Cunningham. L'espace du tableau fonctionne pour Rauschenberg comme un lieu d'action où va s'inscrire un comportement, une accoutance avec la danse apprise chez Merce Cunningham. Ce que veut inclure Rauschenberg, c'est non seulement le présent mais le passé et la totalité du réel. La rencontre entre le musicologue John Cage et Robert Rauschenberg débouche sur une recherche commune d'une extraordinaire nouveauté, notamment dans l'expérimentation du silence comme source de toute musique tout comme la peinture de Rauschenberg incorpore le mouvement, le bruit et la lumière environnante.

Dans les années 60, Rauschenberg exécute la série de peintures sur l'*Enfer* de Dante, son vocabulaire change, il est un temps proche de Twombly, n'utilisant aucun dessin descriptif, aucun contour, chaque dessin dépendant d'une technique de transfert. C'est à partir des dessins de la série *Inferno* que Rauschenberg va réinventer son œuvre. Il était considéré dans les années 50 comme un pont entre le Pop Art et l'expressionnisme abstrait, poursuivant une quête du sens, qui atteint son sommet avec *Monogram*, 1955-57 où il emprisonne une chèvre peinte et empaillée dans un pneu qui lui enserre la taille, télescopant le sens de ce O forme du pneu mais aussi du mot Monogram. L'exposition « Robert Rauschenberg, les dix dernières années » a pris pour objet la nouvelle esthétique qui a jailli récemment dans son œuvre. Peu montrée en France ces dernières décades, elle représente l'émergence d'une œuvre qui constitue à elle toute seule l'un des pôles de l'art contemporain

Les prémisses de ce renouveau de Rauschenberg résident peut-être dans la série *Synopsis Shuffle*, 1999 qui est à la fois le point de départ et le centre de l'exposition ; la deuxième partie de l'exposition étant constituée par des œuvres extraites des séries *Boréal*, 1990-92, *Night Shades*, 1991, *Arcadian Retreat*, 1996, ou *Urban Bourbon*, 1992.

Acquis par le Whitney Museum, *Synopsis Shuffle* est une série de 52 panneaux qui fonctionne comme un jeu de cartes. Les panneaux ont la même hauteur mais pas la même largeur. Ils sont prévus pour être mélangés en 12 ensembles constitués par un nombre différent de panneaux tirés selon les règles du hasard par douze joueurs différents. Chaque présentation de *Synopsis Shuffle* donne l'occasion à un happening qui préside au sens que va prendre l'accrochage et la présentation de l'œuvre, ainsi la série ne sera jamais montrée deux fois de façon identique.

Dans *Synopsis Shuffle*, Robert Rauschenberg intègre de nombreux aspects de sa carrière comme les photographies qui ont été à la base des œuvres de ces trois dernières décades. La photographie a été l'instrument de la sensibilité de Rauschenberg depuis des années. Elle est le moyen par lequel il désigne

des fragments du monde matériel comme substitut de lui-même. L'image photographique d'un torse antique dans *Icônes*, 1996 où Rauschenberg raconte son expérience pendant un voyage à travers des civilisations antiques de la côte méditerranéenne. Rauschenberg retrace les conquêtes des héros macédoniens, Rauschenberg se glisse alors dans les pas d'Alexandre le Grand.

On est confronté face à ces panneaux à une poignante et imprévisible collision d'images, organisée dans des collages monumentaux, prenant pour support des panneaux métalliques, ce qui sous-entend une évolution vers une complexité toujours plus grande des techniques et des médiums employés dans son œuvre. Les peintures de Rauschenberg sont sculpturales même quand leurs formes sont absorbées par la surface. La peinture de Rauschenberg absorbe toutes les disciplines et tous les genres, ce qui lui permet de réconcilier les multiples aspects de la représentation.

Chaque série est l'objet d'une technique particulière. Pour la série *Urban Bourbon* ou Rauschenberg propose sa vision d'une cosmologie, un instant esthétique dans lequel le présent et le passé se rencontrent sur un pied d'égalité. Que ce soit la série *Boréal*, *Night Shades*, ou *Phantom*, les supports sont faits de différents types de métaux. Ce peut être un aluminium à haut pouvoir de réflexion pour les fantômes, un aluminium plus ou moins poli pour *Urban Bourbon* et un aluminium à la teinte atténuée et mat pour les *Night Shades* qui s'approchent de l'effet du cuivre, du bronze notamment dans *Boréal* et dans la série *Anagram*.

Robert Rauschenberg s'est tourné vers la gravure, les passages des acides ont terni le support en métal, renvoyant une couleur primaire dans laquelle le temps devient plastique.

Il y a un jeu constant entre les niveaux d'abstraction et de figuration, des techniques combinant deux à trois dimensions en tant que sujets réels, de l'art d'interroger sans cesse celui qui regarde et ce qui est vu. Dans *Boréal*, on est dans la lumière naturelle tandis que l'obscurité gouverne *Night Shades*. Les observations de Rauschenberg sont nostalgiques et nous devons les lire comme étant des allégories. Rauschenberg tente de donner forme à une pensée, il plante sa conscience dans le fait que des temps totalement disparates coexistent quelque part.

Face à la radicalité des *Combine Painting*, l'œuvre de Robert Rauschenberg a évolué vers une recherche qui tend vers l'infini par des interactions des techniques entre elles et des images, des rapports de la peinture et de la sculpture, des instants de l'histoire entre eux, des passions humaines et de la réalité du monde. Il réintroduit la beauté comme un élément fossile qu'il glisse parmi les quantités de morceaux épars de notre monde, privilégiant des formes qui possèdent naturellement, et ce dans toutes les cultures, des dimensions allégoriques. Le pneu de voiture, la roue de bicyclette, ce n'est pas seulement ce qui avance, ce qui tourne, c'est le disque solaire, la frontière entre le temps présent et passé ; l'équilibre du mouvement.

Rauschenberg se plaît à présenter ces clichés sous le déguisement du kitch. Le balai ou les deux pneus emprisonnés dans une résine qui ressemble à de la glace (*Untitled Glas*, 1997) n'est pas seulement un hommage aux ready-mades de Marcel Duchamp comme la pelle à neige de *In advance of a broken arm*, mais aussi une allusion à Jeff Koons et son détournement de l'idée de ready-made. L'allusion devient une mise en abîme du sens et des références utilisées.

Rauschenberg s'est fixé à Captiva Island en Floride où il travaille avec toute une équipe de jeunes gens, tous spécialistes d'une technique comme la photographie, la gravure ou la sérigraphie. Il archive des quantités de fragments, photos, traces imprimées qui sont les matériaux du monde et qu'il recueille pour les reconfigurer dans une confrontation avec d'autres éléments. C'est une œuvre illimitée, qui avance à la fois temporellement mais aussi géographiquement. Réutilisant la fresque pour ses œuvres récentes comme pour marquer le côté archéologique de son investissement pictural, la peinture de Robert Rauschenberg est une systématisation inouïe du concept qui délimite l'art du non art, qui abolit toute hiérarchie entre les disciplines, qui fait vaciller le sens de l'image tout comme elle permute la perception entre figure et sculpture. L'exposition « Robert Rauschenberg, les dix dernières années » va permettre au public de juger de cette œuvre aussi féconde que le furent toutes les grandes aventures humaines de l'École de New York.

NIGHT SHADES, URBAN BOURBON, BORÉALIS, ARCADIAN RETREAT

Night Shades et *Urban Bourbon* sont les titres des deux dernières séries de Robert Rauschenberg peintes pendant la dernière décennie du XXème siècle. Les deux séries sont très contrastées et reflètent la diversité de notre époque

Urban Bourbon est constituée de visualisations éclatantes, colorées, peintes en acrylique sur aluminium, *Night Shades* montre un monde d'ombres monochromes et sombres, gravé avec de l'acide sur la surface dure du métal. « Je n'ai jamais cru en une seule possibilité - il y a toujours des polarités. » Ces œuvres englobent des souvenirs et des traces des années passées.

Night Shades, Urban Bourbon, Borealis.

Night Shades est un groupe de grandes surfaces sombres. Son iconographie commune fait l'effet des tableaux puzzle, composés sous les coups de pinceau tourmentés, obscures et assombrissantes. Ils ont été peints avec de l'acrylique et de l'acide sur des plaques d'aluminium rendues rugueuses et, de façon inquiétante sont sombres – à des années lumières des gammes éclatantes dont le peintre faisait usage.

C'est à nouveau une rupture avec la technique antérieure, une fois de plus il s'est tourné vers l'inconnu. Rauschenberg a aujourd'hui 70 ans, il semble entrer dans sa phase qui doit être comprise après tant d'années d'innovation comme un style expressif, continuellement personnel, s'aventurant dans des domaines où personne d'autre ne peut le suivre.

Titien, Rembrandt, Goya sont des exemples classiques de cette sorte d'évolution.

Plus récemment, il y a eu des peintres qui ont su dans leurs dernières années mobiliser des réserves latentes et se surpasser. Degas en est un exemple brillant. Monet en est un autre, Matisse un troisième. Tout comme Monet utilisait son bassin de nénuphars comme prétexte pour réfléchir sur la nature transitoire de la peinture et de l'existence, Rauschenberg a aussi dessiné son monde avec un sens de l'émerveillement grandissant devant son opacité définitive.

Les ombres de la nuit se resserrent sur la vision de Rauschenberg et sur lui-même. Non pas d'une façon inquiétante mais avec un pouvoir exclusivement en mouvement qui s'avère être irrépressible.

Il voit tous les motifs familiers, tente de les capturer mais l'obscurité s'empare de lui et domine la lumière. Il choisit de peindre ses motifs en dehors et dans l'obscurité. Ce monde d'ombres commencé il y a environ dix ans s'est débarrassé du familier pour se jeter dans un projet aux dimensions si gigantesques que l'on ne pouvait entrevoir que de vagues contours.

Rauschenberg s'était lassé des limites rencontrées au sein du monde de l'art. Il voulait aller plus avant dans le monde quitte à faire de lui même « quelqu'un de pas fréquentable. »

Il a toujours été inspiré par la rencontre avec les cultures étrangères. Il visite l'Extrême-Orient dans les années 60 avec la troupe de danse de son ami Merce Cunningham. Il travaille avec des artistes locaux sur des projets spéciaux en France, en Israël, en Inde, en Afrique. Ce projet s'intitule R.O.C.I., Exchange Culturel International Rauschenberg. Projet dont l'ambition est de familiariser les étrangers avec notre iconographie et aussi de souligner les différences culturelles et de mettre en évidence les tensions fructueuses qui se produisent quand ces différences culturelles sont confrontées les unes aux autres au travers du tableau. Rauschenberg visite et expose partout dans le monde, Chine, Cuba, Union Soviétique, la méthode est simple : des raids visuels intenses dans les divers pays suivis de phases plus méditatives dans l'atelier de Captiva Island. Après ces tournées, Rauschenberg a commencé à utiliser de plus en plus de métal comme base pour ses tableaux. Les plaques de cuivre, d'acier ou d'aluminium pouvaient être polies comme des miroirs ou rugueuses comme du feutre, les compositions étaient fixées non seulement avec des couleurs acryliques et sérigraphiques mais aussi avec de l'émail, de l'acide, brûlé ou gravé sur la surface. Rauschenberg dit de ces combinaisons dont l'aspect métallique ressemble à de l'émail et les combinaisons de couleurs sont fortes et sans ambiguïtés, qu'elles sont des *Shiners* (qui brillent) ; et la seconde, celle qui a duré le plus longtemps, *Urban Bourbons*.

Ce sont des combinaisons rapides élégantes, avec des couleurs crûment appuyées. Il y a quelque chose de sauvage et d'agressif qui explose parfois comme un équivalent visuel du bruit.

Dans *Urban Bourbons*, ce sont les lumières de la ville et plus haut le firmament qui brille mais dans *Night Shades*, ce sont la nuit et les ombres qui ont été ainsi créées.

Cette dernière série a été devancée par une autre série intitulée *Boréal*, exécutée avec de l'acide et de l'acrylique sur des plaques en cuivre, et restituant des tons sépias comme de vieilles photographies. Avec *Boréal* faite en 1990, les tableaux tiennent de plaques à la fois en cuivre et en cuivre rouge et où il a essayé d'obtenir un niveau beaucoup plus élevé d'abstraction tumultueuse. Il peint également avec de l'acide d'une façon si diverse que les surfaces gravées jouent toutes les couleurs de l'arc-en-ciel comme le pétrole dans une flaque ou les aurores boréales dans le Grand Nord.

La beauté surgit de l'impact de l'acide sur le métal. C'est un procédé violent dans lequel même les petites tâches provoquent des cicatrices permanentes.

La série *Night Shades* marque une limite avec les tableaux monochromes des années 60. Ce qui était une déclaration directe est maintenant une réflexion sur le temps et la place qu'occupe le peintre.

Rauschenberg continue d'utiliser des photos de presse comme base de ses sérigraphies, autrefois elles racontaient l'histoire contemporaine, aujourd'hui tout se passe à un niveau plus intime, plus personnel.

Rauschenberg a rassemblé une profusion de motifs de civilisation sur la même surface : des façades de maison, des corps d'immeubles, des statues, des piétons, des lampadaires, des affiches, des enseignes lumineuses. Ce que nous voyons en tant que totalité, en tant que condition de vie.

Arcadian Retreat

Arcadian Retreat raconte l'expérience de Rauschenberg dans les années 90 en confrontant le monde pastoral né des années 60 comme s'il s'agissait d'une réalité contemporaine, tout cela lors d'un voyage en Turquie, retraçant les conquêtes des héros macédoniens, suivant Alexandre le Grand à travers les ruines et les incarnations contemporaines des cités états grecs de l'Asie mineure. La peinture murale fonctionne comme un parallèle visuel, chargée d'une poésie épique. Elle est formellement efficace, montrant les mêmes vertus aristotéliennes d'unité de temps, de lieu et d'action. Rauschenberg fait revenir la fresque à ses origines, en tant qu'illusion d'un procédé artistique.

ROBERT RAUSCHENBERG - REPERES BIOGRAPHIQUES -

Robert Rauschenberg est né à Port Arthur (Texas) le 22 octobre 1925. Après de brèves études de pharmacie à l'université d'Austin, il sert dans la marine américaine pendant la Seconde Guerre mondiale, puis il entre au Kansas City Art Institute en 1947. Au début de 1948, il se rend à Paris pour poursuivre sa formation à l'académie Julian, où il rencontre l'artiste Susan Weil. Tous deux se marient peu après et ont un fils, Christopher. De retour aux États-Unis à l'automne, ils étudient jusqu'au printemps 1949 à l'atelier de Josef Albers au Black Mountain College, en Caroline du Nord. Rauschenberg s'installe à New York dans le courant de l'année 1949, s'inscrit à l'Art Students League, où il est l'élève de Morris Kantor et de Vaclav Vytlacil. Il revient au Black Mountain College en 1951, puis à nouveau en 1952. Là, il se lie d'amitié avec Merce Cunningham, John Cage et David Tudor. Il participe avec Merce Cunningham à la *Theater Piece No. 1* de John Cage, considérée comme le premier happening. Depuis le début des années 1950, ses liens avec le monde du théâtre et de la danse l'ont amené à créer des décors et costumes pour Merce Cunningham, Paul Taylor, Viola Farber, Steve Paxton et Trisha Brown, en plus des spectacles qu'il a montés lui-même.

En 1951, Rauschenberg présente sa première exposition personnelle à la Betty Parsons Gallery de New York. Auparavant, il a réalisé avec Susan Weil des empreintes de corps de femme grandeur nature sur papier sensible pour cyanotype, et il commence vers la même époque une série de peintures toutes blanches, qui seront achevées pour la plupart à l'été 1952. De l'automne 1952 au printemps 1953, Rauschenberg se rend en Europe et en Afrique du Nord avec Cy Twombly, rencontré à l'Art Students League. À l'occasion de ce voyage, il exécute de petits collages, des assemblages à suspendre et de petits casiers emplis d'objets trouvés, qu'il expose à Rome et à Florence. De retour à New York en 1953, il commence les «peintures rouges»: il applique la peinture sur du papier journal et du tissu imprimé qu'il incorpore ensuite à la surface de la toile. Vers la fin de cette même année 1953, Rauschenberg fait la connaissance de Jasper Johns. Leur amitié se traduit par un échange fécond d'idées dont les répercussions se font sentir pendant toute la période. À l'été 1954, il incorpore des objets trouvés dans ses peintures rouges. Cette évolution aboutit aux premiers assemblages appelés *combine-paintings*, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Les mélanges de techniques continuent à occuper une place dominante dans l'œuvre de Rauschenberg, marquée d'un bout à l'autre par le goût pour l'expérimentation et pour les stratégies ludiques.

En 1958, Rauschenberg commence à employer les procédés de décalcomanie au trichloréthylène pour reporter des photos de magazine sur le papier, qu'il retravaille ensuite à l'aquarelle. C'est ainsi qu'il intègre des images de l'actualité contemporaine dans la suite monumentale de *XXXIV dessins pour l'Enfer de Dante* (New York, Museum of Modern Art), réalisée sur une période de deux ans et demi. En 1962, Rauschenberg signe sa première lithographie pour les Universal Limited Art Editions, sur les instances de leur fondatrice Tatyana Grosman. À la même époque, il utilise la sérigraphie dans ses tableaux. Vers 1965, il essaie diverses applications de l'électronique et, en 1966, il fonde avec l'ingénieur électronicien Billy Klüver *Experiments in Art and Technology*, destiné à favoriser les recherches des artistes sur les techniques nouvelles. Ses environnements sonores *Oracle* (Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne) et *Soundings* (Cologne, Museum Ludwig) résultent de ce rapprochement entre art et science.

Ses collaborations avec les Universal Limited Art Editions et la galerie et maison d'édition Gemini G.E.L., à Los Angeles, débouchent sur des publications de livres et de lithographies en tirage limité, avec des textes d'Alain Robbe-Grillet, d'Andreï Voznesensky et de William Burroughs. Rauschenberg travaille également avec le Graphicstudio de Tampa, le Styria Studio de New York et Saff Tech Arts à Oxford (Maryland), tout en créant des éditions à l'atelier Untitled Press, qu'il a ouvert en 1971 à Captiva Island (Floride). Ses activités dans le domaine des éditions d'art le conduisent en France, en Inde et en Chine.

En 1984, l'artiste met sur pied le Rauschenberg Overseas Cultural Exchange (ROCI). C'est une exposition itinérante qui réunit un ensemble évolutif de plus de deux cents œuvres de l'artiste, inspirées par ses voyages et par ses collaborations avec des artistes et des artisans du monde entier. Cette odysée planétaire de l'art au service de la paix rassemble des peintures, des sculptures, des vidéos, des estampes et des photographies qui témoignent du respect de Rauschenberg pour les différences culturelles de par le monde. Pendant huit ans, le ROCI voyage au Mexique, au Chili, au Venezuela, en

Chine, au Tibet, au Japon, à Cuba, en Russie, en Allemagne et en Malaisie, avant d'achever son périple à la National Gallery of Art de Washington en 1991.

Rauschenberg est aussi le fondateur et directeur de Change, Inc., un organisme à but non lucratif qui attribue des aides financières aux artistes en butte à de graves difficultés matérielles, depuis trente-deux ans maintenant. Il a créé en 1990 la Robert Rauschenberg Foundation destinée à soutenir les projets susceptibles de sensibiliser le public à des questions qui lui tiennent à cœur. Cela concerne aussi bien la recherche médicale, que l'éducation, l'écologie, les sans-abri, la faim dans le monde, la tolérance et la mise en valeur de l'art au plan international.

Depuis 1951, Rauschenberg a exposé dans de nombreux musées à travers le monde, notamment le Jewish Museum de New York (1963), la Whitechapel Gallery de Londres (1964), le Walker Art Center de Minneapolis (1965), le Museum of Modern Art de New York (1966 et 1969), le Stedelijk Museum d'Amsterdam (1968), l'Israel Museum de Jérusalem (1974), la National Collection of Fine Arts de Washington (1976, et itinérance dans d'autres villes), la Staatliche Kunsthalle de Berlin (1980, itinérance au Louisiana Museum of Modern Art d'Humblebæk et à la Tate Gallery de Londres), le Centre Georges Pompidou à Paris (1981), la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (1984), la Biennale de Venise (1984), la fondation Juan March à Madrid et la fondation Joan Miró à Barcelone (1985), le Contemporary Arts Museum à Houston (1986, itinérance au Metropolitan Museum of Art de New York); le Whitney Museum of American Art de New York (1990 et 2000), la Menil Collection à Houston (1991, itinérance dans d'autres villes), l'Aktionsforum Praterinsel à Munich (1997), le Solomon R. Guggenheim Museum de New York et son antenne à SoHo (1997, itinérance à la Menil Collection, au Contemporary Arts Museum et au Museum of Fine Arts de Houston), le Museum Ludwig de Cologne (1998), le Guggenheim Museum de Bilbao (1998-1999), le Baltimore Museum of Art (2000-2001) et le Museum of Fine Arts de Boston (2002).

Rauschenberg a reçu toutes sortes de récompenses prestigieuses : le grand prix de la Biennale de Venise (1964), le Creative Arts Award décerné par la Brandeis University à Waltham (1978), le grand prix d'honneur de l'Exposition internationale d'art graphique à Ljubljana (1979), la médaille d'or des arts graphiques à Oslo (1979), le prix de peinture du Skowhegan College (1982), le Grammy Award de la meilleure pochette de disque pour sa collaboration avec le groupe Talking Heads (1984), le prix des Arts et des Lettres décerné par les Amis de la Bezalel Academy of Jerusalem à Philadelphie (1984), la médaille d'or de l'excellence décernée par l'American Academy of Achievement (1986), le prix de l'International Center of Photography Art (1987), le prix d'excellence pour les arts de la Meadow School of the Arts à Dallas (1989), le Federal Design Achievement Award (1992), la médaille nationale des arts remise par le président Clinton et sa femme (1993), le prix Hiroshima pour les arts au Hiroshima Museum of Contemporary Art (1993), le prix international des arts Léonard de Vinci, au Conseil de la culture mondiale à Mexico (1995), le prix de sculpture contemporaine attribué pour l'ensemble de sa carrière par l'International Sculpture Center de Washington (1996), le premier prix des arts contemporains à l'ARCO (1997), le prix du Wexner Center (2000), le grand prix mondial du Harbourfront Centre à Toronto (2001) et la médaille de l'école d'art du Museum of Fine Arts de Boston (2002).

Rauschenberg est membre de l'American Academy of Arts and Science de Boston (depuis 1978), membre étranger de l'Académie royale des beaux-arts à Stockholm (1980), officier de l'ordre des Arts et des Lettres au titre du ministère de la Culture et de la Communication à Paris (1981), membre honoraire de la Rhode Island School of Design (1981), décoré du ruban d'honneur de l'ordre d'Andres Bello par l'État vénézuélien (1985), membre honoraire de la Royal Academy of Arts à Londres (2000), et docteur honoris causa des universités de Grinnell (1967), Tampa (1976) et New York (1984). Robert Rauschenberg vit et travaille à Captiva Island en Floride.

ROBERT RAUSCHENBERG

- LISTE DES ŒUVRES EXPOSEES -

City Rhyme (Urban Bourbon Series), 1988

Acrylique sur aluminium poli et peint
123,8 x 184,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Geoffrey Clements

Twister (Urban Bourbon Series), 1992

Acrylique sur aluminium peint
126,4 x 94 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Sugar Bags (Urban Bourbon Series), 1993

Acrylique sur aluminium peint
63,8 x 63,5 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Le Souper (Urban Bourbon Series), 1992

Acrylique sur aluminium poli et peint
124,5 x 217,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Lily Pose (Urban Bourbon Series), 1995

Acrylique sur aluminium poli
121,9 x 109,3 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Iban Pak Tanah (Iban Landmark)/ROCI Malaysia, 1990

Acrylique sur acier étamé
124,5 x 221 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Stretch, 1990

Acrylique et mine de plomb sur papier doublé toile
162,9 x 96,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Dorothy Zeidman

Drop, 1990

Acrylique sur papier doublé toile
162,6 x 109,2 cm
Collection de l'artiste
Photo Dorothy Zeidman

Seequel, 1991

Acrylique sur papier doublé toile
163,2 x 73,3 cm
Collection particulière
Photo Ken Cohen

Globe Café, 1991

Acrylique sur papier doublé toile
163,8 x 118,7 cm
Collection de l'artiste
Photo Ken Cohen

Truck Heaven (Borealis), 1990

Acrylique et patine sur bronze
123,8 x 246,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Ken Cohen

Stage Fright (Borealis), 1990

Acrylique et patine sur laiton
185,1 x 246,1 cm
Collection de l'artiste
Photo Geoffrey Clements

White Fence (Borealis), 1990

Patine sur bronze
154,6 x 124,1 cm
Collection particulière
Photo Dorothy Zeidman

City Melange (Borealis), 1990

Patine sur laiton
185,1 x 245,7 cm
Collection de l'artiste
Photo Dorothy Zeidman

Raffish Tint (Borealis), 1991

Patine sur cuivre
246,7 x 185,1 cm
Collection particulière
Photo Dorothy Zeidman

Treehouse (Borealis), 1992

Patine sur laiton
47,6 x 32,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Photo Finish (Borealis), 1990

Patine sur bronze
124,5 x 124,1 cm
Collection particulière
Photo Dorothy Zeidman

Palms (Borealis), 1991

Acrylique et patine sur bronze
123,8 x 123,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Ken Cohen

Keyhole (Borealis), 1992

Patine sur laiton
62,9 x 47,6 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Palm Sunning (Phantom Series), 1991

Acrylique sur aluminium poli
125,7 x 152,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Botanical Vaudeville (Phantom Series), 1991

Acrylique sur aluminium poli
125,7 x 246,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Late Giggles, 1991

Acrylique sur aluminium peint
124,5 x 246,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Ken Cohen

Viper Trap Glut, 1991

Assemblage, acier inoxydable et aluminium
57,8 x 50,8 x 69,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Drive-In Glut, 1991

Assemblage, acier inoxydable, aluminium et verre
92,7 x 58,7 x 62,2 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Red Rapids Glut, 1992

Assemblage, aluminium, caoutchouc et laiton
49,5 x 48,3 x 71,1 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Ms. Tapir (Night Shade), 1991

Patine sur aluminium brossé
63,5 x 94 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Off the Walls (Night Shade), 1991

Acrylique et patine sur aluminium brossé
124,5 x 124,5 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Afloat (Night Shade), 1991

Acrylique et patine sur aluminium brossé
124,5 x 154,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Starter (Night Shade), 1991

Acrylique et patine sur aluminium brossé
124,5 x 154,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Palm Sunday (Night Shade), 1991

Acrylique et patine sur aluminium brossé
94 x 124,5 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Moroccan Grill Fete Glut, 1991

Assemblage, aluminium
151,8 x 264,2 x 83,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Geoffrey Clements

Dirty Ghost Glut, 1992

Assemblage, aluminium
149,9 x 83,8 x 34 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Non-Negotiable Glut, 1992

Assemblage, enseigne de métal, sac en vinyle et chaîne
104,1 x 71,1 x 16,5 cm
Collection de l'artiste
Photo Orcutt et Van Der Putten

Field Glut, 1992

Assemblage, châssis de brouette avec roue et fourche
95,3 x 162,6 x 56,6 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Nile Throne Glut, 1992

Assemblage, éléments de cuivre et d'aluminium sur roues
100,3 x 68,6 x 129,5 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Bolts (Shiner), 1992

Acrylique sur aluminium poli
48,3 x 63,5 cm
Collection particulière
Photo Ellen Page Wilson

Lilac Laundry (Waterworks), 1993

Report photographique sur papier
106,7 x 74,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Scaling (Waterworks), 1993

Report photographique sur papier
106,7 x 74,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Dream Sheet (Waterworks), 1993

Report photographique sur papier
105,4 x 74,9 cm
Collection particulière
Photo Larry Massing

Sans titre, 1995

Argile, fil de métal et brique
24,1 x 14 x 16 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Sans titre, 1994

Boîte en carton enrobée de résine époxy sur pierre, et vitrine en verre soudé
22,9 x 18,4 x 15,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Roar Pink Christmas Glut, 1993

Aluminium, acier et plastique
337,8 x 198,1 x 99,1 cm
Collection de l'artiste
Photo Larry Massing

Sans titre, 1995

Béton et acier
25,7 x 10,2 x 15,2 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Sans titre, 1995

Pot en verre à couvercle, loupe à manche d'ivoire et chaîne en argent
22,9 x 12,7 Ø cm
Collection particulière
Photo Ed Chappell

Flare (Anagram), 1995

Report photographique sur papier doublé toile
162,6 x 113,8 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Mudlark (Anagram), 1995

Report photographique sur papier
153 x 323,2 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York
Photo Sarah Harper Gifford

Sans titre (Anagram), 1995

Report photographique sur papier
153 x 245,1 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Hatch (Anagram), 1996

Report photographique sur papier
153 x 242,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

Ulterior Motive (Arcadian Retreats), 1996

Fresque
189,2 x 283,2 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York
Photo George Holzer

On Hold (Arcadian Retreats), 1996

Fresque
189,2 x 283,2 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York
Photo George Holzer

Icons (Arcadian Retreats), 1996

Fresque
189,2 x 190,5 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York
Photo George Holzer

Referee (Arcadian Retreats), 1996

Fresque
97,8 x 189,2 cm
Collection particulière
Photo George Holzer

Contest (Arcadian Retreats), 1996

Fresque
189,2 x 97,8 cm
Collection de l'artiste
Photo George Holzer

Sans titre [Glass Broom], 1997

Cristal moulé et laiton argenté
160 x 35,6 x 27,9 cm
Collection de l'artiste
Photo Ellen Labenski

Sans titre [Glass Pillow #2], 1997

Verre transparent et laiton argenté
38,1 x 77,5 x 58,4 cm
Collection de l'artiste
Photo Geoffrey Clements

Sans titre [Glass Tires], 1997

Verre soufflé et laiton argenté
76,2 x 71,1 x 61 cm
Collection de l'artiste
Photo Ellen Labenski

Synopsis Shuffle, 1999

(œuvres de 52 panneaux)

Report photographique sur polystyré (quelques panneaux ont en plus de l'acrylique et de la mine de plomb)
Hauteur des panneaux : 290,8 cm / Largeur variable (entre 30,5 cm et 151,1 cm)
New York, Whitney Museum of American Art, don de la fondation privée de Leonard et Evelyn Lauder sous réserve d'usufruit.

Lilac Role (Anagrams - A Pun), 1997

Report photographique sur polystyré
154,9 x 104,1 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York
Photo Maggie L. Kundtz

Sprinkler (Anagrams - A Pun), 1999

Report photographique sur polystyré
154,9 x 105,1 cm
Collection particulière
Photo Ed Chappell

Early Bloomer (Anagrams - A Pun), 1998

Report photographique sur polystyré
154,9 x 125,1 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

R (Apogamy Pods), 1999

Report photographique et graphite sur polystyré
217,2 x 228,6 cm
Courtesy PaceWildenstein, New York

W (Apogamy Pods), 2000

Report photographique et graphite sur polystyré
222,9 x 217,2 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

DD (Apogamy Pods), 2000

Report photographique sur polystyré
194 x 217,2 cm
Collection de l'artiste
Photo Ed Chappell

The New York Times

Le chiffonnier irrépressible de l'art

CAPTIVA, Floride.

Quand Robert Rauschenberg était un petit garçon, sa mère avait l'habitude de lui faire des chemises dans des bouts de tissu. Des chemises-collage. Elle se fit même une jupe dans le dos du costume dans lequel son jeune frère, Luther, allait être enterré, parce qu'elle ne voulait pas que le tissu soit perdu.

Pour son cadeau de diplôme du lycée, M. Rauschenberg voulut une chemise de prêt-à-porter, sa première. Une décennie plus tard environ, il entra dans l'histoire avec ses assemblages de ferraille ; ses sculptures et boîtes à musique faites de caisses d'emballage, de pierres et de cordes ; et ses peintures rouges comme « Yoicks » cousues à partir de bandes de tissu.

Maintenant, un soir d'août, M. Rauschenberg est à la maison en train de faire un ragoût d'huîtres, avec comme fonds sonore le murmure monotone d'un poste de télévision dont le volume a été baissé. Il laisse toujours la télévision allumée. Il y a une télévision son atelier. En cuisinant, il jette parfois un regard à la télévision. Il cuisine de la même manière qu'il fait de l'art : il change les ingrédients, sur l'impulsion du moment. Il est un improvisateur, comme sa mère, ressuscitant des morceaux.

Quand il s'est installé sur cette petite île du Golfe de Floride, il y a 30 ans, il vivait dans une maison modeste située sur la plage et travaillait dans un studio si petit qu'il ne pouvait pas se reculer suffisamment pour voir les grandes peintures sur lesquelles il était en train de travailler. Alors il construisit un mur hors de la maison pour y appuyer les tableaux. Il grimpa alors jusqu'à sa cuisine et regardait par la fenêtre, seul moyen d'en avoir une bonne vue. « Je pensais que c'était magique », dit-il. « Il n'y avait que 500 personnes sur l'île. A cette époque, à New York, tout le monde faisait la grande migration jusqu'aux Hamptons. Pas moi. »

Maintenant, M. Rauschenberg est le plus gros propriétaire de résidences de Captiva. Il a acquis le terrain, tout d'abord en achetant les propriétés attenantes des voisins âgés qu'il a entretenues pour eux, voisins qu'il laissa vivre dans leurs maisons sans leur faire payer de loyer. Il a accumulé 35 acres (environ 14 hectares), 300 mètres de plage et neuf maisons et studios, sans compter les apprentis et les bâtiments de service. Il possède à peu près tout ce qui reste de la jungle tropicale sur l'île. Il a un autre atelier, un monstre de 5200 m à deux étages surplombant une piscine. Ses assistants l'appellent le Taj Mahal, une plaisanterie qu'il ne trouve pas particulièrement drôle. Parfois, des loutres de mer venant du golfe se baladent dans la piscine.

Au départ, M. Rauschenberg était intimidé par l'atelier, impeccable comme un vaste bloc opératoire, et hésitait à s'y installer. Il lui a fallu un peu de temps, aussi, pour s'adapter à sa nouvelle maison, traînant pendant des mois avant de quitter son ancienne demeure. La salle de séjour de sa nouvelle maison a la taille de son ancienne demeure tout entière et est vide, mis à part des tableaux aux murs, un divan à un bout et, à l'autre, une table de ping-pong près de la cuisine, dans laquelle il est en train de cuisiner.

A 74 ans, il est une institution américaine, le fait paradoxal d'une carrière anti-orthodoxe. Neuf personnes travaillent à présent pour lui – certaines d'entre elles l'accompagnent depuis 20 ans – et parmi elles se trouvent un spécialiste en informatique, des soudeurs et des fabricants. (« Je déteste le mot fabricant », dit-il, plaisantant comme à son habitude. « Cela signifie menteur, n'est-ce pas ? ») Les matériaux que ses assistants et lui emploient maintenant reflètent le prix de son art, son œuvre des débuts ayant été notoirement éphémère, au grand désespoir des collectionneurs qui ont payé des fortunes pour l'avoir. En contraste, son œuvre récente est durable et exorbitante.

Il y a également un jardinier qui sert d'encadreur, et une secrétaire qui s'occupe de la plomberie. Tous font partie d'une petite industrie et aussi « d'une petite famille », d'après l'ami et assistant de M. Rauschenberg, Darryl Pottorf, un artiste qui a conçu le nouvel atelier et la nouvelle maison. M. Pottorf, dont le frère, Kevin, travaille également ici, est là depuis 20 ans.

« Je suis un mauvais patron », déclare M. Rauschenberg en regardant M. Pottorf.

« Tu n'es pas un patron », dit M. Pottorf.

« C'est ce que je dis ». M. Rauschenberg sourit, ce n'est peut-être pas la première fois de cet échange de mots.

Sa dernière exposition, *Synopsis Shuffle*, au Whitney, comme la grande majorité de son œuvre ces dernières années, n'a pas été accueillie trop chaleureusement. Mais, matériaux mis à part, il continue à faire de l'art de la manière dont il l'a toujours fait, comme si cela revenait à respirer, et il garde une sérénité empreinte d'optimisme face aux résultats. Jasper Johns a dit, une fois, qu'aucun artiste américain n'avait inventé davantage que M. Rauschenberg. D'un point de vue de la création, il est toujours l'artiste le plus irréprouvable.

Pour *Synopsis Shuffle*, il a demandé à un groupe constitué de Mike Ovitz, Martha Stewart, Merce Cunningham et Mathilda Krim de faire leurs propres configurations à partir de 52 grands panneaux de transfert photographique faits par lui, chaque personne en choisissant un grand nombre pour établir l'ordre de sélection. Hasard et collaboration, les deux plus grands thèmes dans la carrière de M. Rauschenberg, étaient liés à une part d'ironie, l'ironie d'avoir peut-être en quelque sorte perdu dans le mélange. « Je voulais des experts », dit-il, en y mettant des guillemets. « Je voulais des personnes censées être des experts pour faire de l'art. »

Autrement, il a pensé prendre les douze premiers chauffeurs de taxi qui s'arrêteraient au Whitney pour choisir les panneaux. « Le musée m'a posé des questions sur l'éclairage, le sol, mais une œuvre comme celle-là doit exister par elle-même, par ses propres forces et erreurs », déclare-t-il.

Les forces. Comme pour les objets et matériaux trouvés, M. Rauschenberg utilise les mots surnoisement. A un certain moment, il raconte que quand il jouait au Scrabble avec sa mère (elle est décédée l'année dernière à l'âge de 97 ans), tous deux étaient d'accord pour inventer des mots s'ils pensaient que ces mots auraient dû être dans le dictionnaire.

« Foutre les choses en l'air est une vertu », explique-t-il, en partie pour le Scrabble mais aussi pour *Synopsis Shuffle* pour lequel il a établi les règles puis a permis qu'on les brise, acceptant que les joueurs échangent les panneaux ou les tournent vers le mur, comme l'a fait le Dr Krim. « Être correct n'est jamais l'objectif. J'ai une assistante correcte, de façon quasi fanatique, et quand elle épelle à nouveau mes mots et corrige ma ponctuation, je ne peux plus lire ce que j'ai écrit. Être correct peut mettre fin à toute la force d'une idée très intéressante. »

Alors, avec M. Rauschenberg, vous suivez le mouvement. Son mouvement. Le don de faire des trouvailles et aussi le contrôle : l'essence de son art.

Il est loquace, il donne des tapes dans le dos, il est grivois avec modération, il est physiquement plus résistant qu'il ne devrait l'être, il est habile à cacher en public son humeur ou sa déception. Ces jours-ci, il a une demi-douzaine de projets en cours. Il prépare des annonces pour un nouveau spectacle de Merce Cunningham. Il vient de terminer les épreuves pour la campagne de Al Gore, pour collecter des fonds pour le Parti Démocrate, et pour Hillary Clinton : des éléphants vus de dos, un balai, un âne. « Pas la peine d'être subtile », déclare-t-il.

Il a photographié les éléphants dans un parc animalier de Zurich, l'âne au Venezuela, il y a des années, quand il travaillait au Rauschenberg Overseas Cultural Interchange, ROCI (un jeu de mot sur le nom de sa vieille tortue, Rocky). Le projet était le summum de ses ambitions de collaboration de toute une vie, ROCI étant une gigantesque chaîne d'art qui fit le tour du monde. Des centaines de ses photographies de là et d'ailleurs sont stockées dans l'atelier et classées par pays et date. Il peut se souvenir de photographies datées de 30 ans ou plus. Quand il en a besoin, les photos sont sorties de leur dossier, scannées par une assistante, Lauren Getford, imprimées et empilées sur de grandes tables où elles attendent, comme ses pinceaux et pots de peinture, d'être utilisées, ou pas, puisqu'il change constamment d'avis.

« En général, je travaille dans une direction jusqu'à savoir comment faire, alors j'arrête », dit-il. « Dès que j'en ai assez ou que je comprends – j'utilise indifféremment ces mots – un autre appétit apparaît. Beaucoup de gens essaient d'avoir des idées. Pas moi. J'aimerais mieux accepter les possibilités irrésistibles de ce que je ne peux pas ignorer. »

M. Rauschenberg vient de terminer une série pour une exposition qui se tiendra cet automne au Pace Wildenstein à New York. Il dit que c'est lutter contre ce qu'il sait faire, c'est faire ce qui ne lui ressemble pas. Les œuvres se trouvant dans la salle de séjour et l'atelier appartiennent à cette série. Entretemps,

un travail de deux ans sur une peinture murale pour une cathédrale de Renzo Piano en Italie, commandé par le Vatican, n'a abouti à rien, dit-il avec écoeurément. Entre autres, le Vatican n'a pas apprécié qu'il représente Dieu comme une parabole de satellite dorée. « Vous savez – un halo, et aussi quelque chose qui entend tout, qui sait tout. » M. Rauschenberg est tout à fait sincère. « Le sujet de la peinture murale était l'Apocalypse, et je pense que j'ai représenté la destruction du monde avec le plus de douceur possible. » Ayant autrefois songé à devenir prêtre, il se peut qu'il se soit plus investi dans ce projet que dans d'autres. Il a préféré se dédire de son engagement plutôt que discuter des changements à faire. « Quoi que vous fassiez, ce sera toujours une injure envers les goûts esthétiques de quelqu'un d'autre » ajoute-t-il.

Lauren Hutton passe à ce moment-là à la télévision. M. Rauschenberg touche l'écran. Mme Hutton est l'invitée d'une représentation de bienfaisance annuelle qu'il organise pour un refuge pour femmes violées, à Fort Myers en Floride. Sharon Stone était l'invitée l'année dernière. Une photo d'elle encadrée se trouve dans la cuisine. M. Rauschenberg collecte ou fait don de centaines de milliers de dollars chaque année pour des organisations caritatives qui oeuvrent pour les femmes, les enfants, la recherche médicale, les politiciens, les artistes. Quand c'est en plus de la gestion de ce qui est devenu une opération importante, ça fait pas mal de temps passé – trop, pense-t-il, vous vous en doutez – à être Robert Rauschenberg, ce qui n'est pas la même chose que faire le Robert Rauschenberg.

Ce n'est sûrement pas ce qu'il avait imaginé il y a 50 ans quand personne ne semblait vouloir quoi que ce soit de lui. Ou presque personne. Les photographies souvent reproduites de Susan Weil et lui faisant des silhouettes en négatif sur du papier épure, les tableaux innovateurs de Rauschenberg furent pour le magazine Life en 1951. Il y avait aussi l'attention d'autres media. Mais le monde artistique du New York de l'après-guerre était, d'une certaine manière, encore plus restreint et il était encore plus difficile d'y réussir que pendant la guerre. La galerie de Peggy Guggenheim fut fermée. Ainsi que celle de Stuart Levy. Beaucoup d'artistes européens qui attendaient à New York la fin de Hitler, accroissant ainsi la culture locale, étaient repartis en Europe. Duchamp était là mais se cachait. « Jasper et moi avons violé son intimité », dit M. Rauschenberg. « Duchamp savait qui nous étions parce que sa femme connaissait tout et tout le monde. Elle était son reporter. »

Il y avait seulement quelques marchands qui représentaient la nouvelle œuvre : Betty Parsons, Samuel Kootz, Sidney Janis, Charles Egan. « Egan avait l'habitude d'ouvrir sa galerie le matin et d'aller au bar » se rappelle tendrement M. Rauschenberg. « Vous pouviez y aller à neuf heures du soir et c'était encore ouvert. Il y avait l'art sur les murs et personne dans les environs. »

« Tout le monde essayait alors de renoncer à l'esthétique européenne. C'était le défi et ça s'est senti dans la peur des collectionneurs et des critiques. John Cage a dit que la peur de la vie, c'est la peur du changement. Si je peux me permettre, j'ajouterais : rien ne peut empêcher le changement. C'est la seule chose sur laquelle vous puissiez compter. Parce que la vie n'a aucune autre possibilité, chacun peut être jaugé sur son adaptabilité au changement. »

M. Rauschenberg et Cage sont devenus amis, non pas lorsqu'ils étaient au Black Mountain College, comme le pensent les gens, mais après que Cage soit apparu dans la première exposition de M. Rauschenberg, à la Galerie Betty Parsons en 1951, et qu'il ait demandé un des tableaux. Il fut la seule personne à le faire. Cage et M. Rauschenberg prirent rendez-vous l'année suivante au loft de Rauschenberg où, comme le raconte M. Rauschenberg, le seul endroit où l'on pouvait s'asseoir était le matelas. Cage commença à avoir des démangeaisons. Plus tard, il appela M. Rauschenberg pour lui dire qu'il allait s'absenter quelques temps et qu'ainsi M. Rauschenberg pourrait s'installer chez lui, parce qu'il y avait sûrement des punaises dans le matelas de M. Rauschenberg.

A l'appartement de Cage, M. Rauschenberg décida de retoucher le tableau que Cage avait acquis, sur un coup de tête, en guise de remerciement, en le peignant en noir puisqu'à cette époque il était au beau milieu de sa période de peintures entièrement noires. Cage revint. Il ne fut pas amusé.

« Nous avons tous les deux pensé « Voici quelqu'un d'encore plus fou que moi ». M. Rauschenberg se souvient : « C'est pour ça que nous nous sommes si bien entendus. John disait que j'étais naturellement zen alors que lui devait choisir entre étudier l'esprit zen ou aller voir un psychiatre, et l'esprit zen avait l'air d'être le meilleur choix. »

Cage admit également qu'il fallait sûrement parler de musique sensible dans l'art de M. Rauschenberg – le silence dans les tableaux entièrement blancs, par exemple. Même le célèbre Automobile Tire Print, pour lequel Cage fit rouler sa Ford Modèle A sur une grande bande de papier que M. Rauschenberg déroula hors de l'atelier dans la rue Fulton en 1953, outre le fait qu'il « tapait » avec humour sur les

tableaux « zip » de Barnett Newman, fut une strie « concrète ». Au moins, comme strie, c'était une version imprimée de leur représentation.

« J'ai été rejeté par le monde de l'art visuel », dit M. Rauschenberg sur le début des années 50. « Mais cela s'est avéré être une bonne chose pour moi car mon intérêt dans la vie m'a mené à fréquenter des musiciens et des danseurs qui sont devenus mes amis. Pas seulement John et Merce, mais aussi Morty Feldman, Christian Wolff, Earle Brown. Les problèmes qu'ils avaient, je pense, étaient beaucoup plus liés à la peinture que les personnes fréquentant le Cedar Bar qui se plaignaient seulement du fait que le dernier collectionneur en ville avait acheté un De Kooning au lieu d'un de leurs tableaux. Le moyen le plus rapide de devenir populaire au Cedar Bar était de vendre quelque chose. »

Apparaît un large sourire. « Ce qu'il y a à propos des personnes dont j'étais proche dans ma carrière, c'est qu'elles n'auraient pas survécu si elles n'avaient pas eu le sens de l'humour. Je me souviens d'une fois où John et Merce marchaient devant Morty et moi, et je demandais à Morty comment il allait. « Tu n'as pas entendu ? » répondit Morty. « Je suis la célébrité de deux continents, l'Australie et l'Afrique. » Ces gars ne reçurent pas plus d'encouragements que moi, mais ils ont simplement continué avec fougue leur vie durant.

« Je les ai toujours enviés, en quelque sorte, parce qu'ils avaient des professions qui dépendaient du moment. C'est pour ça que j'aime les danseurs et les musiciens – parce que je sens que l'art peut être comme les meubles, statiques, maladroits. Le seul objectif de la collaboration est de contrecarrer cela. Pour moi, l'art ne devrait pas être une idée fixée avant que je ne commence à le créer. Je veux qu'il comprenne toute la fragilité et le doute que je traverse à ce moment. Parfois je me promène juste pour oublier toutes les bonnes idées que j'ai eues, parce que j'aime entrer dans l'atelier sans avoir d'idées. J'aime l'insécurité de ne pas savoir, comme les artistes avant une représentation. Tout ce dont je peux me rappeler, et tout ce que je sais, je l'ai probablement déjà fait ou quelqu'un d'autre l'a fait. »

Le ragoût d'huîtres s'avéra délicieux, soit dit en passant. M. Rauschenberg, continuant de parler de faire ce que d'autres ont déjà fait, rappelle une idée qu'il eut autrefois pour une exposition de tableaux imitant divers expressionnistes abstraits. « Imaginez le plaisir, l'énergie excessive et la gloire chatoyante de faire un Rothko », dit-il. « Bien sûr, ça aurait pu être blasphématoire, mais pouvez-vous imaginer ce que se jeter dans cette ambiance incroyable représente ? Alors, par respect, j'ai décidé de ne pas peindre comme Rothko ou Franz Kline parce que nous nous gênerions les uns les autres. Ce fut également l'attitude de John. Cage a toujours dit qu'il y a suffisamment de place dans le monde pour que personne ne soit obligé d'être aussi proche de quelqu'un d'autre. »

Tout a sa place, toutes choses ont leur valeur, rien n'est en plus. I King. M. Rauschenberg, bien qu'il ait partagé cette philosophie avec Cage, a pourtant des difficultés quand il passe brièvement au sujet de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, les compositeurs. Chacun d'eux dénonça la musique de Cage. M. Rauschenberg se met à pleurer.

« John n'était pas le genre de personne à admettre le mal car il avait suffisamment de croyance spirituelle pour penser que tout est comme il devrait être – il n'y a aucune tragédie. John ne voulait pas séparer son travail de sa vie parce qu'il n'y avait pas de séparation dans son esprit. Il n'avait aucune ambition parce que l'ambition impliquait la croissance et qu'il était déjà comblé. Mais je parie que ça l'a blessé parce que c'est blessant de perdre un ami. » Pause.

« Quand ça m'est arrivé, j'ai été ému pendant quelques jours. « Comment pourrais-je être aussi crédule ? » Et alors, j'ai compris que la crédulité est un état souhaitable parce que ça veut dire que je suis ouvert. Je suis Balance, et les Balances sont crédules. Nous nous penchons en arrière alors que nous marchons droits. » Il sourit à nouveau.

« Je pense que l'on naît artiste ou pas » ajoute-t-il. « Je n'aurais pas pu l'apprendre et j'espère que je ne le ferai jamais parce qu'en savoir plus ne fait qu'encourager vos limitations. Je ne voudrais pas être moins vulnérable que je ne le suis. »