

Université de Montréal

Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg

par Anne-Marie Lacombe

École de bibliothéconomie et des sciences de l'information  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître  
en sciences de l'information

17 mai 2013

CC BY-NC Anne-Marie Lacombe, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg

présenté par :  
Anne-Marie Lacombe

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nadine Desrochers  
présidente-rapporteur

Yvon Lemay  
directeur de recherche

Sabine Mas  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire adopte une perspective archivistique afin d'examiner l'art de Robert Rauschenberg, un artiste américain ayant fait ses débuts sur la scène artistique new-yorkaise des années soixante. Il est pertinent de voir les stratégies d'appropriation des artistes des années soixante, dont faisait partie Rauschenberg, comme ayant « mis la table » pour le mouvement des artistes allant puiser dans les archives pour leur pratique artistique, mouvement qui s'est développé depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. L'ensemble des rapports de l'artiste avec les archives est d'abord étudié. Ensuite, une lecture archivistique d'un corpus d'oeuvres est réalisée afin de mieux comprendre les particularités de l'utilisation des archives par Rauschenberg. Les conditions d'utilisation des archives sont relevées ainsi que la conception des archives comme mémoire, pour se terminer avec les rapports entre les archives et la photographie.

**Mots clés :** archives; Robert Rauschenberg; art; art d'appropriation; années soixante; photographie; diffusion des archives; archivistique.

## SUMMARY

This thesis takes an archival perspective in order to examine the work of Robert Rauschenberg, an American artist who gained notoriety in the New-York art scene of the sixties. It is relevant to see appropriation art strategies by artists like Rauschenberg as a way of having « set up the table » for the archival art movement that would follow, starting in the late eighties and early nineties. The artist's connexions with the archives are first studied. Then, an archival reading of a corpus of his artworks is conducted in order to learn about his particular use of the archives. The conditions of use are raised, along with the conception of archives as memory and, at last, the relationship

between archives and photography.

**Keywords :** archives; Robert Rauschenberg; art; appropriation art; sixties; photography; archival dissemination; archival science.

## Tables des matières

Résumé.....	i
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
<u>Chapitre 1 : Méthodologie de recherche.....</u>	<u>8</u>
Objectifs et structure de la recherche.....	8
Approche de recherche.....	8
Méthode de recherche.....	9
Revue de littérature.....	10
Sélection du corpus.....	14
Analyse du corpus.....	15
Sélection des thèmes et théories en archivistique.....	16
Définitions.....	19
<u>Chapitre 2 : Revue de littérature.....</u>	<u>22</u>
Les archives dans l’art de Rauschenberg.....	23
Les archives dans l’art.....	28
<i>Du côté du domaine archivistique.....</i>	<i>28</i>
<i>Du côté du domaine de l’histoire de l’art.....</i>	<i>31</i>
<u>Chapitre 3 : Les stratégies d’appropriation des années soixante et l’intérêt de Rauschenberg pour les archives.....</u>	<u>48</u>
Les stratégies d’appropriation des années soixante.....	49
Photographie et archives.....	52
Rauschenberg : sa démarche.....	55
Rauschenberg : son intérêt pour les archives.....	59
Rauschenberg : sa collection privée.....	62

Les artistes de performance.....	70
Dorothy Levitt Beskind.....	71
Andy Warhol.....	72
Quand l'appropriation mène en poursuite judiciaire.....	75
<u>Chapitre 4 : Comment Rauschenberg « let the world in » : analyse du corpus.....</u>	<u>79</u>
<i>Untitled (Man with White Shoes)</i> , 1954-1955/1958.....	80
<i>Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers</i> , 1959-1960.....	87
<i>Third Time Painting</i> , 1961.....	91
<i>Black Market</i> , 1961.....	94
<i>Archive</i> , 1963.....	97
<i>Autobiography</i> , 1968.....	101
<i>Currents</i> , 1970.....	104
<i>Signs</i> , 1970.....	107
<i>Mexican Canary (ROCI Mexico)</i> , 1985.....	110
<i>Afternoon (Anagram)</i> , 1996.....	115
<u>Chapitre 5 : Les archives à l'avant-plan.....</u>	<u>119</u>
L'objet.....	120
Le dispositif.....	123
Le contexte.....	125
Le rôle du public.....	127
Les archives comme mémoire.....	129
Les archives et la photographie.....	134
Conclusion.....	137
Bibliographie.....	146

## Liste des figures

### Fig.1

Robert Rauschenberg parcourant les archives du *Miami Herald*, 1979.

Source : Krauss, Rosalind. 1997. Perpetual Inventory. *October*, no 88, p. 86.

### Fig.2

Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1935-41.

Valise de cuir contenant des répliques miniatures d'objets, photographies et reproductions en couleurs d'oeuvres de Duchamp et un « original ». Verre, collotype sur celluloïd. 69 items. 40.6 x 38.1 x 10.2 cm.

Source: Enwezor, Okwui. 2008. *Archive fever : uses of the document in contemporary art*. New York: International Center of Photography: Göttingen: Steidl Publishers, p. 15.

### Fig.3

Kurt Schwitters, *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture*, 1921.

Source: MoMA | *The Collection* | Kurt Schwitters. *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture. 1921*. <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=33356](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33356)> (Page consultée le 21 avril 2013)

### Fig.4

Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst (Art Forms in Nature)*, 1928 et une illustration de la publication intitulée *Impatiens glandulifera*.

Source : Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 45.

### Fig.5

Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)*, 1934. (extérieur de la boîte)

Une plaque de couleur et 93 notes, dessins, photographies, et/ou fascimiles par Duchamp dans une boîte de carton verte, 33.5 x 27.9 x 2.5 cm. Édition de 300.

Source: Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 68.

### Fig.6

Détail (intérieur de la boîte).

Source: Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 69.

### Fig.7

Kurt Schwitters, *Modish*, 1947.

Photographies, coupures de journaux et collage de papier sur papier, 17.8 x 14.5 cm.

Source: Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 57.

Fig.8

Jasper Johns, *Sketch for Gray Alphabets*, 1956.

Crayon et crayon de couleur sur papier et enveloppe, fixé sur du carton, 30.5 x 37.5 cm.

Source : Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 185.

Fig.9

Andy Warhol, *Young Rauschenberg*, 1962.

Encre sérigraphiée sur lin, 88.9 x 48.3 cm.

Source : Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli, p. 205.

Fig.10

Dorothy-Levitt Beskind, *Robert Rauschenberg*.

Source: Corby, Vanessa & Joanne Crawford. 2002. *Making sense of the city: films and photographs of artists in New York by Dorothy Levitt Beskind*. Leeds: University Gallery Leeds, p. 27.

Fig.11

Andy Warhol, *Race Riot*, 1963.

Sérigraphie sur papier strathmore, 76.5 x 101.6 cm.

*Lights, Camera, Civil Rights! Hot Ideas for a Cold Economy – The Frying Pan*.

<<http://fryingpannews.org/2011/10/13/lights-camera-civil-rights/>> (Page consultée le 21 avril 2013)

Fig.12

Robert Rauschenberg travaillant avec des documents dans son studio.

Source: *Rauschenberg Foundation - Multimedia*,

<[http://www.rauschenbergfoundation.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51&Itemid=60](http://www.rauschenbergfoundation.org/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=60)> (Page consultée le 21 avril 2013)

Fig.13

Robert Rauschenberg, *Untitled (Man with White Shoes)*, 1954-1955/1958.

Huile, crayon, papier, canevas, tissu, journaux, photographies, bois, verre, miroir, aluminium, liège, et peinture trouvée, avec paire de souliers de cuirs peints, herbe séchée, et poule Dominique empaillée, sur structure de bois montée sur cinq roulettes, 219.7 x 94 x 66.7 cm.

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.

Source : Photographie de l'auteure datant du 28 février 2013.

Fig.14 Détail (vue du côté gauche de l'œuvre).

Source : Photographie de l'auteure datant du 28 février 2013.

Fig.15 Détail (vue du dessous de la structure surélevée de l'œuvre).

Source : Photographie de l'auteure datant du 28 février 2013.

Fig.16

Photographies tirées de l'article « It's What We Volunteered For » du magazine *Life* datant du 5 mai 1958. Photographie par la *United Press International*.

Source: Ikegami, Hiroko. 2010. *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge: MIT Press, p. 76.

Fig.17

Robert Rauschenberg, *Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers*, 1959-1960.

Transfert de solvant sur papier, avec érosion, crayon et gouache, 36.8 x 29.2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Don anonyme.

Source: Ikegami, Hiroko. 2010. *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge: MIT Press, p. 86.

Fig.18

Photographie tirée de l'article « The Endless Fascination of Water » paru dans le magazine *Sports Illustrated* le 1<sup>er</sup> septembre 1958. Photographie par W. Eugene Smith.

Source: Ikegami, Hiroko. 2010. *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge: MIT Press, p. 87.

Fig.19

Robert Rauschenberg, *Third Time Painting*, 1961.

Huile, tissu, bois, métal et horloge sur canevas, 213 x 152 cm.

Source : *ARTH 283Q > Zdebik > Flashcards > Final Exam artworks | StudyBlue*, <<http://www.studyblue.com/notes/n/final-exam-artworks/deck/2535380>> (Page consultée le 21 avril 2013)

Fig.20

Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961.

Huile, aquarelle, crayon, papier, tissu, journaux, papier imprimé, reproductions imprimées, bois, métal, fourchon, et quatre tableaux de métal sur canevas avec corde, timbre en caoutchouc, tampon encreur et des objets variés dans une valise de bois déposés et pris aléatoirement par les visiteurs, 127 x 151.1 x 10.2 cm (canevas), 16.5 x 61.6 x 41.9 cm (valise)

Source: Lawrence, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing, p. 19.

## Fig.21

Robert Rauschenberg, *Archive*, 1963.

Huile et encre de sérigraphie sur canevas, 213.4 x 152.4 cm.

Source: Lawrence, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing, p. 29.

## Fig.22

Un hélicoptère H-21 américain volant au dessus de soldats en zone de combat durant la guerre du Vietnam, janvier 1963. Photographie par Larry Burrows pour le magazine *Life*.

Source: Lawrence, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing, p. 28.

## Fig.23

Robert Rauschenberg, *Autobiography*, 1968.

Trois lithographies, 1.28 m x 314 cm pour l'ensemble.

Source : Blessing Jennifer *et al.* 2010. *Haunted*. New York: Guggenheim Museum, p. 30.

## Fig.24

Robert Rauschenberg, *Currents*, 1970. (Vue d'installation de l'œuvre au Dayton Department Store Gallery 12 à Minneapolis)

Source : Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams, p. 182-183.

## Fig.25

Détail de *Currents* #77.

101 x 101 cm.

Source : Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams, p. 168.

## Fig.26

Robert Rauschenberg, *Signs*, 1970.

Sérigraphie (édition de 250, Castelli Graphics), 109 x 86 cm.

Source: Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams, p. 181.

## Fig.27

Photographie de Rauschenberg lors du ROCI au Chili.

Source: Cowart, Jack. 1991. sous la dir. de. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*.

Washington: National Gallery of Art. <<http://catalog.hathitrust.org/Record/002480272>> (Page consultée le 21 avril 2013), p. 8.

Fig.28

Robert Rauschenberg, *Mexican Canary* (ROCI Mexico), 1985.

Acrylique et collage sur canevas, 204.2 x 382.9 cm.

Source : Lawrence, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing, p. 165.

Fig.29

Robert Rauschenberg, *Afternoon* (Anagram). 1996.

Transfert de teinture végétale sur papier, 152 x 305 cm, Collection de l'artiste.

Source : Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams, p. 292.

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche Yvon Lemay pour son soutien tout au long de cette recherche. À mes amis, je suis grandement reconnaissante des constants encouragements. Un merci également aux membres du personnel de la BLSH qui ont été très coopératifs quant à mes demandes de documents. Je tiens aussi à remercier la FICSUM pour leur soutien dans le cadre de leur Fonds d'aide aux projets d'études (FAPE) qui m'a permis d'observer l'art de Rauschenberg en personne. Finalement, j'aimerais remercier l'archiviste de la Fondation Rauschenberg à New York pour avoir répondu à mes questions ainsi que pour m'avoir suggéré de changer de sujet de recherche; indirectement, ceci a eu pour effet d'en préciser la nécessité davantage.

## Introduction

I once heard Jasper Johns say that Rauschenberg was the man who in this century had invented the most since Picasso. What he invented above all was, I think, a pictorial surface that let the world in again.<sup>1</sup>

Leo Steinberg a énoncé avec justesse la trace laissée par l'artiste américain Robert Rauschenberg (1925-2008). Un peu comme le font les archives, les œuvres de Rauschenberg, composées de multiples documents grâce à la technique du collage, laissent passer le monde à travers elles.

Les archives, quant à elles, pour qu'elles arrivent à un résultat du même ordre, se doivent d'être diffusées – la diffusion étant l'une des missions et fonctions de l'archivistique.<sup>2</sup> Carol Couture propose la définition suivante dans son ouvrage de 1999 *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*:

Adaptée à l'archivistique, la diffusion pourrait se définir comme étant l'action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre et/ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques.<sup>3</sup>

L'auteur poursuit et vient positionner la diffusion à travers les priorités de l'archiviste. Il rappelle qu'« En 1982, nous affirmions que l'objectif ultime de l'archiviste est de rendre accessibles et de préparer à une diffusion les informations qu'elles renferment [...] car les archives ne pourront jouer pleinement [leur] rôle que si elles sont adéquatement diffusées. »<sup>4</sup>

---

1 Steinberg, Leo. 2002. Reflections on the State of Art Criticism. In *Robert Rauschenberg*, sous la dir. de Brendan W. Joseph, 7-37. Cambridge: MIT Press, p. 34.

2 Couture, Carol *et al.* 1999. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, p. 22.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

En 1990, l'archiviste Timothy L. Ericson dresse, quant à lui, un portrait beaucoup plus critique de la diffusion dans le domaine archivistique : « [...] the archival profession has fallen short of the mark in promoting the use of archival materials. [...] Archivists did everything right until they put the records on the shelf. But then the records sat for decades while everyone forgot why they had been acquired in the first place. »<sup>5</sup> À force de se concentrer sur les autres dimensions archivistiques comme la classification, la description ou la conservation, il devient facile de négliger la diffusion comme mission – et fonction – de l'archivistique. Pourtant, le lien est plus direct que l'on pourrait le croire : nous développons des systèmes de classification *pour* que les archives soient plus faciles à utiliser, nous décrivons les archives *pour* les rendre plus aisément repérables, puis nous employons des méthodes de conservation de documents d'archives *afin qu'ils puissent* être utilisables à plus long terme. Le but des activités de l'archiviste est donc l'utilisation des ressources qu'il classe, décrit et conserve : les archives. La diffusion devrait non seulement ne pas être négligée, elle devrait être réellement intégrée au travail quotidien de l'archiviste, comme le souligne Ericson.<sup>6</sup>

Comment alors diffuser les archives? Marie-Pierre Boucher, qui a réalisé son mémoire en 2009 à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) sur la mise en scène des archives par les artistes contemporains, nous indique qu'il existe différents moyens de diffuser les archives, notamment : « [...] les expositions rassemblant les archives autour d'un thème, les galeries d'images et les expositions virtuelles, les publications, les cartes postales et les signets montrant des documents d'archives, etc. »<sup>7</sup> Par exemple, lors d'un

---

5 Ericson, Timothy. 1990-1991. Preoccupied with our own gardens: Outreach and Archivists. *Archivaria*, no 31, 114-122. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11724/12673>> (Page consultée le 21 avril 2013), p. 114.

6 *Ibid.*

7 Boucher, Marie-Pierre. 2009. La mise en scène des archives par les artistes contemporains. Mémoire de maîtrise, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal, Montréal. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>> (Page consultée le 21 avril 2013), p. 2.

entretien avec Mme Joy Weiner qui est archiviste de référence aux Archives of American Art, elle nous a indiqué qu'un des moyens de diffusion les plus appréciés par leurs usagers se trouve à être des cartes de souhaits incluant des lettres d'amour inédites provenant de leurs archives.<sup>8</sup>

Le souci de la diffusion est même parvenu jusqu'à Andy Warhol – artiste Pop Art sur lequel nous allons élaborer davantage dans le cadre de notre recherche – alors qu'il jetait dans des boîtes toutes sortes de documents dont il n'avait plus besoin à partir de 1974 jusqu'à son décès en 1987. Plus de 600 boîtes (désignées « Time Capsules » par l'artiste) ont émergé de cette pratique. Celle-ci est utilisée en guise d'ouverture de l'ouvrage *The Archive* édité par Charles Merewether<sup>9</sup>, mais c'est l'article de Vincent Bonin dans l'ouvrage *Ouvrir le document*, publié sous la direction d'Anne Bénichou en 2010, qui nous en apprend davantage sur l'espoir de l'artiste que les documents contenus dans les boîtes resserviront un jour – donc, le souci de la diffusion archivistique, en d'autres mots :

[...] maintenant je me contente de tout jeter dans des boîtes en carton marron toutes semblables, avec une tache de couleur sur le côté qui indique le mois et l'année. Mais j'ai vraiment horreur de la nostalgie, et, tout au fond, j'espère que tout se perdra et que je n'en reverrai jamais rien. J'ai toujours eu envie de jeter les choses par la fenêtre quand on me les tend, mais au lieu de suivre ma tentation je dis merci et je les jette dans la boîte du mois. Mais mon autre point de vue, c'est que j'ai réellement envie de garder les choses pour qu'elles puissent resservir un jour.<sup>10</sup>

Andy Warhol conserve donc ses documents dans des boîtes, non seulement parce qu'il

8 Entretien réalisé en février 2012 avec Mme Joy Weiner, l'archiviste de référence d'Archives of American Art (une propriété de l'institution Smithsonian) dans le cadre d'un travail pour le cours SCI6117 - Fondements de l'archivistique donné à l'hiver 2012 à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) à l'Université de Montréal.

9 Merewether, Charles, sous la dir. de. 2006. *The Archive*. Cambridge : The MIT Press, p. 6.

10 Bonin, Vincent. 2010. Les *Time Capsules* d'Andy Warhol: entre déchets et traces mémorielles. In *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. de Anne Bénichou, 259-284. Dijon: Les presses du réel, p. 267.

est incapable de les jeter, mais à cause d'un réel espoir qu'ils resserviront un jour. Cet exemple, issu du monde de l'art, illustre bien l'importance de la diffusion archivistique; celle-ci figure aux premiers rangs des intentions des producteurs de documents – qu'ils soient artistes, professeurs ou médecins – qui optent pour l'archivage.

La diffusion est sans contredit l'une des missions de l'archivistique, et nous croyons que c'est en passant par l'art que les archives connaissent l'une des formes de diffusion les plus intéressantes. Comme l'indique Nicolas Bourriaud, l'art est « une activité qui consiste à produire les rapports au monde, à matérialiser sous une forme ou une autre ses relations à l'espace temps ».<sup>11</sup> C'est cette définition de l'art, une activité qui établit des rapports au monde et évolue selon les époques et contextes sociaux – tout comme le font les archives – qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette recherche.

Lorsque les artistes utilisent des archives dans leur travail, et agissent ainsi en tant qu'acteurs dans la diffusion de ces dernières, ils peuvent exposer plus aisément leur propre interprétation des documents puisqu'ils n'ont pas à se soumettre au même code d'éthique que l'historien ou l'archiviste.<sup>12</sup> D'ailleurs, l'art d'une certaine période peut nous en apprendre beaucoup plus sur celle-ci que ce que les livres d'histoire voudront bien nous dire. C'est dans cet esprit que nous pouvons voir l'artiste comme un historien, tel que le professeur Mark Godfrey le souligne en 2007 dans son article « The Artist as Historian ».<sup>13</sup> La diffusion des archives par l'art permet alors de nouvelles possibilités d'interprétation des archives et se présente donc comme un point de départ assurément pertinent dans la recherche en archivistique.

Depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix, il y a un

---

11 Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction*. Dijon: Les presses du réel, p. 93.

12 Boucher, p. 112.

13 Godfrey, Mark. 2007. The Artist as Historian. *October*, no 120: 140-172.

réel engouement de la part des artistes pour les documents d'archives (notamment les photographies d'archives),<sup>14</sup> la collection ainsi que l'archivage.<sup>15</sup> Ils cherchent à interpréter un produit culturel déjà disponible, le reproduire et le ré-exposer.<sup>16</sup> Bien que la tendance chez les artistes d'inclure les archives dans leur pratique artistique n'est particulièrement importante qu'à la fin des années quatre-vingt ainsi qu'au début des années quatre-vingt-dix, il est pertinent de voir les stratégies d'appropriation des artistes des années soixante comme ayant « mis la table » pour une telle pratique contemporaine. En effet, une exposition au Guggenheim en 2010 intitulée *Haunted* a fait le lien entre les artistes des années soixante qui usaient de stratégies d'appropriation et les archives :

When Robert Rauschenberg and Andy Warhol began screenprinting snapshots and press photographs into their paintings in the early 1960s, they established not only a new mode of visual production but also a new conception of the artwork as a repository for autobiographical, cultural, and historical information. In the ensuing years, a number of artists [...] have pursued the archival impulse, amassing fragments of reality either by creating new photographs or by appropriating existing ones.<sup>17</sup>

Dans le cadre de cette recherche, il sera question de l'artiste Robert Rauschenberg uniquement, afin de bien couvrir l'ensemble de ses rapports avec les archives. Andy Warhol sera quant à lui abordé à quelques reprises, les deux artistes se connaissant et œuvrant dans la même ville à la même époque.

Rauschenberg est un artiste qui a commencé à se faire connaître à la fin des années cinquante à New York. Né en 1925 et décédé en 2008, il a eu une longue carrière artistique.

---

14 Lemay, Yvon. 2009. Art et archives: une perspective archivistique. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, no Especial+1. <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb>> (Page consultée le 21 avril 2013), p. 64.

15 Bonin, p. 264.

16 Bourriaud, *Postproduction*, p. 5.

17 Blessing, Jennifer & al. 2010. *Haunted*. New York: Guggenheim Museum, p. 11.

Rauschenberg était l'un de ces artistes pour qui l'art était une réelle vocation; il a même réalisé des œuvres avec son équipe d'assistants jusqu'à l'âge de 82 ans, soit un an avant son décès. L'artiste a incorporé plusieurs médias dans ses œuvres, s'inspirant sans contredit du Dadaïsme ainsi que de l'Expressionnisme Abstrait, courants artistiques à partir desquels son art était en réaction au départ. C'est en ce sens qu'il a été qualifié de révolutionnaire dans le monde de l'art moderne, en ouvrant la porte à des œuvres d'art combinant une panoplie d'éléments qui avaient tous une signification pour l'artiste. Parmi ses œuvres les plus connues figurent ses *combines*, des œuvres impliquant plusieurs médias dont des objets (souliers, animaux empaillés, chaise, pneu) « spilled out of frames to become total environment ».<sup>18</sup> Certains des *combines* de Rauschenberg, en plus d'autres de ses œuvres, seront analysées dans le corpus choisi pour cette étude.

Rauschenberg a fait ses études en arts au Black Mountain College en Caroline du Nord au début des années cinquante en compagnie d'autres figures marquantes comme Jasper Johns, Willem de Kooning, John Cage et Merce Cunningham. N'ayant pas peur de brasser la cage dorée de l'art, Rauschenberg a toujours créé des œuvres qui ressortaient du lot. Dès les débuts de sa carrière artistique, les gens avaient de la difficulté à comprendre l'art de Rauschenberg ainsi que l'artiste lui-même. Rauschenberg a mentionné en entretien que lorsque le professeur Josef Albers (un artiste et coloriste adulé par Rauschenberg) tombait sur ses peintures au collège, il s'exclamait en les pointant du doigt : « I don't want to know who did this! ».<sup>19</sup> Rauschenberg est dorénavant reconnu comme étant l'un des plus grands artistes américains.

Rauschenberg était particulièrement intéressé par le collage : d'images, de textes, de coupures de journaux et de documents de tout genre à incorporer à ses toiles aux médias multiples. Dans la perspective des sciences de l'information, le travail artistique de

---

18 Guagliumi, Arthur Robert. 1990. *Assemblage art : origins and sources*, Thèse de doctorat, Teachers College, Columbia University, New York, p. 108.

19 Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams, p. 66.

Rauschenberg est intéressant sur plusieurs points : par rapport aux archives, par rapport aux documents, ainsi qu'en lien avec la recherche de l'artiste et son besoin informationnel – voire pictural alors qu'il rassemblait des centaines d'images à des fins de production artistique.

Robert Rauschenberg est l'un des premiers artistes à inclure de manière aussi significative des documents dans ses œuvres. Il trouvait et rassemblait des documents à des fins de création – documents qui sont donc produits ou reçus dans le cadre des activités d'un producteur, comme le précise la définition des archives. Il s'avère donc intéressant d'observer l'œuvre de Rauschenberg dans une perspective archivistique car, de par sa démarche d'appropriation, ses œuvres deviennent en quelque sorte des documents d'archives témoignant de son activité artistique et de son désir de laisser le monde passer au travers d'elles (« let the world in », comme soulignait la citation de Leo Steinberg en ouverture). C'est ce que nous tenterons d'étudier dans le cadre de ce mémoire.

En premier lieu, nous présenterons notre méthodologie de recherche. En deuxième lieu, nous ferons une revue de littérature afin de situer le contexte dans lequel nous effectuons notre recherche. En troisième lieu, nous traiterons des stratégies d'appropriation des années soixante dans lesquelles Rauschenberg s'inscrit ainsi que de ses rapports et intérêts avec les archives. Nous traiterons notamment de la manière dont nous pouvons considérer les photographies comme des archives, afin d'établir une base pour l'analyse du corpus (Rauschenberg ayant utilisé des documents en très grande majorité photographiques dans ses œuvres). En quatrième lieu, nous procéderons donc à l'analyse d'un corpus de dix œuvres de l'artiste. Puis, finalement, nous conclurons avec ce que peut nous apprendre cette utilisation particulière sur les archives en tant que telles, notamment à l'aide des conditions d'utilisation, de la conception des archives comme mémoire, ainsi que de théories à propos de la photographie.

## Chapitre 1

### **Méthodologie de recherche**

We study and write about the representational past because we cannot let it go. In other words, we suffer from a case of disciplinary melancholy. The objects from the past stand before us, but the worlds from which they came are long gone. What should we do with these virtual orphans? Research is that defense mechanism erected against the recognition that there is very little about them that we can recover other than the immediacy of their being.<sup>20</sup>

#### Objectifs et structure de la recherche

Dans le cadre de ce travail, deux objectifs sont visés : comprendre l'ensemble des rapports avec les archives de l'artiste Robert Rauschenberg, particulièrement dans le contexte des stratégies d'appropriation issues des années soixante, ainsi que déterminer ce que peuvent nous apprendre les rapports de l'artiste aux archives et l'utilisation particulière qu'il en fait. Nous entendons d'abord mettre notre recherche en contexte (chapitre 2), puis examiner l'intérêt de l'artiste pour les archives (chapitre 3), plus concrètement à l'aide d'un corpus de dix de ses œuvres (chapitre 4), pour finalement arriver à voir ce que l'utilisation des archives par Rauschenberg dans un contexte artistique permet d'apprendre sur le plan archivistique (chapitre 5).

#### Approche de recherche

L'approche de recherche est exploratoire, puisqu'il est question d'étudier un phénomène qui l'a peu été jusqu'à présent; faire des liens entre le milieu des arts visuels et le milieu archivistique demeure chose peu courante. D'autant plus que d'adopter un regard archivistique sur l'œuvre de Rauschenberg n'a jamais réellement été effectué jusqu'à présent,

---

<sup>20</sup> Holly, Michael Ann. 2009. What Is Research in Art History, Anyway? In *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, sous la dir. de Michael Ann Holly & Marquard Smith, 3-12. Williamstown: Clark Art Institute, p. 10.

comme nous le préciserons lors de notre revue de la littérature. Les données de la présente recherche sont donc qualitatives. De par son approche exploratoire, la recherche ne se base sur aucune hypothèse ou idée préconçue.

### Méthode de recherche

La méthode de recherche utilisée est l'étude de cas, dans le sens entendu par l'auteure Fabienne Fortin : « [...] l'examen détaillé [...] d'un phénomène lié à une entité sociale qui peut être un individu, un groupe, une famille, une communauté ou une organisation. »<sup>21</sup> L'analyse contextuelle est donc privilégiée. Cela se prête bien à notre recherche, notamment avec l'importance du contexte des années soixante dans notre analyse.

La recherche a d'abord débuté par le désir d'étudier l'art de Robert Rauschenberg dans le domaine archivistique. C'est un artiste qui nous a été possible d'étudier en profondeur au baccalauréat en histoire de l'art, dans lequel un cours portait uniquement sur l'artiste en question. Nous avons dès lors une bonne idée de la pertinence des liens que nous pouvions faire entre l'art de Rauschenberg et l'archivistique. S'en sont suivies des rencontres avec le directeur de recherche, Yvon Lemay, afin de définir plus précisément la problématique de recherche. Nous avons également établi ce qui était réalisable d'envisager comme étendue de la recherche dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. La revue de littérature, la sélection et l'analyse du corpus ainsi que la sélection des thèmes et théories en archivistique abordés au chapitre final sont présentées en détail ci-dessous. En conclusion, nous précisons le sens des termes art et archives qui sont utilisés dans le cadre de ce travail.

---

21 Fortin, Fabienne. 2006. *Fondements et étapes du processus de recherche*. Montréal: Chenelière-Éducation, p. 192.

### Revue de littérature

Sur les recommandations de notre directeur de recherche, nous n'avons effectué qu'une revue de littérature substantielle de 2009 à 2013, prenant appui sur celle effectuée par Marie-Pierre Boucher en 2009 lors de son mémoire dirigé par Yvon Lemay alliant art et archives. Nous jugions que cela ne valait pas la peine de refaire sensiblement le même travail, étant donné que la littérature consultée portait sur le même sujet. Nous avons plutôt mis l'accent sur des ajouts pertinents à faire à la revue de littérature déjà effectuée par Boucher; ajouts parmi lesquels nous retrouvons bien entendu un certain nombre de sources bibliographiques à propos de Robert Rauschenberg, tout particulièrement la fortune critique portant sur les œuvres que nous avons retenues à des fins d'analyse. Puis, nous devons réaliser la revue de la littérature de 2009 jusqu'à maintenant (2013) afin de repérer, au cours de cette période, les plus récents projets, expositions, recherches et publications à propos des arts et des archives.

Pour la réalisation de notre revue de littérature, nous avons utilisé plusieurs techniques. Premièrement, à partir des auteurs dont nous avons pris connaissance dans la revue de littérature de Boucher, nous avons fait une recherche afin de savoir s'ils avaient pris part à d'autres publications depuis 2009. Ce fut le cas pour Anne Bénichou qui a dirigé un ouvrage issu d'un colloque sur les documents et l'art. Nous avons ainsi appris l'existence de recherches d'autres auteurs par rapport aux documents et aux archives en lien avec l'art dans l'ouvrage de 2010 en question, *Ouvrir le document*. La recherche de Vincent Bonin à propos des « Time Capsules » d'Andy Warhol dans ce même ouvrage s'est notamment avérée fort utile pour notre mémoire.

Une deuxième façon a été de faire de la recherche dite plus « traditionnelle » en utilisant des mots-clés dans divers moteurs de recherche (Google, Google Scholar), catalogues de vente en ligne (Amazon), catalogues de bibliothèques (Bibliothèques de l'Université de

Montréal, BAnQ, WorldCat) et bases de données (JSTOR, Art Full Text et Proquest). Le catalogue de WorldCat a souvent été utilisé, notamment pour repérer des thèses et dissertations portant sur Rauschenberg à l'aide de l'option de précision des résultats « thèse et dissertation ». <sup>22</sup> Nous avons utilisé le service de prêts entre bibliothèques à partir de notre bibliothèque universitaire afin d'obtenir les documents repérés qui n'étaient pas disponibles à Montréal. Une nouveauté de 2012 excessivement pertinente pour notre recherche a d'ailleurs été repérée en recherchant les parutions à venir sur Rauschenberg dans le catalogue d'Amazon. En effet, celui-ci nous a indiqué qu'un catalogue d'une exposition intitulée *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg* ayant eu lieu en 2011 à la galerie d'art Gagosian allait paraître en septembre 2012. <sup>23</sup> Comme il arrive couramment à des figures connues récemment décédées ayant possédé une importante collection d'art, une exposition de la collection privée de Rauschenberg a été organisée avant qu'une vente des œuvres constituant la collection ait lieu. Nous avons donc fait une suggestion d'achat pour le document en question à la bibliothèque de notre université puisqu'il s'agissait d'une nouveauté; le tout a été accepté et reçu dans un excellent délai grâce à leur collaboration.

Une troisième façon d'effectuer notre revue de littérature a été de balayer les bibliographies d'articles et d'ouvrages au fur et à mesure où nous les trouvions. Il s'agit probablement de la méthode qui a contribué la plus à l'élargissement de notre revue de littérature. Cette méthode nous a ainsi permis de mieux comprendre les « grands joueurs » à

---

22 Bolmeier, Jane. 1985. *Response and documentation : aesthetic inquiry relevant to selected works of Robert Rauschenberg*, Thèse, New York University, New York; Guagliumi; Cole, Mark A. 1993. *Robert Rauschenberg : to the past, present, and the future*, Thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green; Harmon, Louise. 1998. *The appropriation of photographic images in works of art : legal and aesthetic issues inherent in the conflict between modernism and postmodernism*, Thèse de doctorat, Columbia University, New York.

23 Storr, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli.

l'intersection des domaines archivistique<sup>24</sup> et artistique,<sup>25</sup> plus précisément par rapport à Rauschenberg,<sup>26</sup> ainsi que les historiens d'art qui se sont le plus intéressés à l'artiste que nous avons choisi d'étudier.<sup>27</sup>

Une quatrième méthode ayant contribué au développement de notre revue de littérature a été par la veille. Plus la recherche avançait, plus nous disposions de maisons d'édition et de blogues qui publiaient des ouvrages et billets reliés à notre sujet de mémoire. Nous nous sommes donc abonnés à leurs flux de nouvelles afin d'être au courant de leurs futures activités. C'est de cette façon que nous avons pris connaissance de la sortie d'un

---

24 Lemay, Yvon. 2008-2009. Compte rendu: Enwezor, Okwui, Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art, 2008. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 40, no 1: 91-95. <[http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40\\_1/40\\_1\\_compte-rendus\\_lemay-okwui.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40_1/40_1_compte-rendus_lemay-okwui.pdf)> (Page consultée le 21 avril 2013); Lemay, *Art et archives: une perspective archivistique*; Lemay, Yvon. 2010. Le détournement artistique des archives. In *Les maltraitances archivistiques: falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations*, sous la dir. de Paul Servais, 223-240. Louvain-la-Neuve, Belgique: Academia-Bruylant; Magee, Karl & Susannah Waters. 2011. Archives, artists, and designers. *Journal of the society of archivists* 32, no 2: 273-285; Buchanan, Alexandrina. 2012. Cardiff and Miller's Road Trip (2004): between archive and fiction. *Archivaria*, no 73: 19-41.

25 Schaffner, Ingrid. 1998. *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*. Munich: Prestel; Bénichou, Anne. 2002. Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *CV Ciel variable*, no 59: 27-30. <<http://cielvariablearchives.org/fr/component/content/article/498-renouer-avec-lesthetique-de-larchive-photographique.html>> (Page consultée le 21 avril 2013); Bénichou, Anne. 2003. Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive. In *Maintenant. Images du temps présent*, sous la dir. de Vincent Lavoie, 166-187. Montréal : Le Mois de la photo à Montréal; Bénichou, Anne. 2005. La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 5: 135-161; Bénichou, Anne. 2009. Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres. *Archivaria* 67: 115-142. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13211/14490>> (Page consultée le 21 avril 2013); Bénichou, Anne. 2009. Signal : Christian Boltanski. *CV Ciel variable*, no 83: 26-30; Bénichou, Anne. 2010. Ces documents qui sont aussi des œuvres... In *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. de Anne Bénichou, 47-76. Dijon: Les presses du réel; Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press; Enwezor, Okwui. 2008. Archive fever : photography between history and the monument. In *Archive fever : uses of the document in contemporary art*, 11-51. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl Publishers.

26 Krauss, Rosalind. 1997. Perpetual Inventory. *October*, no 88: 86-116; Foster, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, no 110: 3-22; Blessing.

27 Steinberg; Kotz, *Rauschenberg : art and life*; Brooks, Rosetta. 2005-2006. Rauschenberg: Round the Block Once or Twice. *Modern Painters*, December/January: 70-75; Lawrence, James et al. 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing; Storr & Thompson.

ouvrage à l'automne 2012; il s'agit de la première traduction française de l'ouvrage de 2003 écrit par l'historien d'art Brendan W. Joseph à propos de Robert Rauschenberg : *Random Order : Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde*.<sup>28</sup> Bien que l'anglais ne représente pas une barrière pour notre compréhension, nous trouvons pertinent de consulter l'ouvrage en français afin de constater les traductions de notions et d'idées articulées par les auteurs, histoire de les utiliser de la même manière dans notre recherche. Puisque la rédaction du présent travail se fait dans la langue de Molière, nous préférons citer des passages d'auteurs rédigés en français plutôt qu'en anglais, lorsque cela est possible, bien entendu. Le fait que l'artiste sur lequel notre mémoire se concentre est américain a sans contredit contribué au volume des sources bibliographiques anglophones portant sur celui-ci.

Puis, une autre méthode à laquelle nous avons eu recours dans l'élaboration de notre revue de la littérature a été de tirer profit des connaissances que nous avons déjà, compte tenu du baccalauréat effectué en histoire de l'art. Les publications de Steinberg, Kotz et Lawrence nous étaient déjà connues, suite au cours suivi portant sur Rauschenberg. Finalement, lors d'échanges (que ce soit avec notre directeur Yvon Lemay, le personnel compétent de la librairie Formats ou encore des accointances personnelles) nous avons pris connaissance d'expositions (tels que *The art of the archive* au Ryerson Image Center de l'automne 2012) ainsi que de publications pertinentes pour notre recherche.<sup>29</sup>

À l'aide de différentes méthodes, notre revue de littérature s'est donc construite

---

28 Joseph, Branden W. 2012. *Random Order – Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde*. Traduit par Anaël Lejeune et al. Paris: Les presses du réel. Édition originale, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT Press, 2003.

29 Lal, Vinay. 2000. The Burden (And Freedom) of Photography: Camera Indica: The Social of Indian Photographs by Christopher Pinney; Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire by James R. Ryan Review. *Social Scientist* 28, no 5/6 (May-June): 91-101; Magee & Waters; Lemay, *Compte rendu: Enwezor, Okwui, Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art*; Lemay, Yvon & Anne Klein. 2011-2012. Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 43, no 2:71-86; Steyerl, Hito. 2012. Now! The Archive in Motion. In *Archival Dialogues : Reading the Black Star Collection*, sous la dir. de Peggy Gale, 97-107. Toronto: Ryerson Image Centre Editions; Buchanan.

organiquement – un peu comme un fonds d'archives! – au fur et à mesure que notre recherche a progressé, en prenant comme base une revue de littérature déjà effectuée.

### Sélection du corpus

Notre méthode de sélection du corpus repose sur plusieurs éléments que nous jugeons important de respecter. Premièrement, la pertinence avec le domaine archivistique. Celui-ci est le principal élément ayant affecté notre choix du corpus. Les œuvres pouvant être particulièrement bien analysées en fonction de différentes qualités que l'on prête aux documents d'archives telles que la trace, le témoignage, l'information et l'émotion ont été privilégiées. Comme Boucher l'indique elle-même dans sa méthodologie afin de sélectionner son corpus d'œuvres d'art mettant en valeur les archives, il s'agit « [...] d'établir un corpus pour réaliser des études de cas qui seraient pertinentes dans une perspective de mise en valeur archivistique. »<sup>30</sup> Nous jugeons que la mise en valeur archivistique était à privilégier et cette préoccupation est intervenue dans notre méthode de sélection du corpus.

Deuxièmement, nous voulions sélectionner un corpus d'œuvres ni trop large, ni trop limité. Nous avons donc répertorié bon nombre d'œuvres au fur et à mesure de notre recherche, que ce soit en parcourant des ouvrages généraux sur l'art de Rauschenberg tels que ceux de Kotz et Lawrence, en considérant les œuvres auxquelles les auteurs de notre bibliographie se sont attardés, ou encore en balayant nos notes du cours effectué sur Rauschenberg au baccalauréat. Une trentaine d'œuvres ont été répertoriées ainsi. Nous avons poursuivi les études préliminaires afin d'en arriver à un nombre, soit dix, qui nous permettrait d'effectuer une analyse suffisamment en profondeur dans le cadre de cette recherche. En effet, ce nombre nous permet de couvrir à la fois l'ensemble ainsi que les principales périodes de sa production.

---

30 Boucher, p. 10.

Comme troisième élément que nous désirions respecter dans la sélection de notre corpus, il s'agissait de la période couverte par les œuvres. Nous voulions sélectionner des œuvres qui couvriraient l'ensemble de la période d'activité de l'artiste afin de bien mesurer son rapport avec les archives. Étant donné que Rauschenberg a produit des œuvres à partir du début des années cinquante jusqu'en 2007 (un an avant son décès à l'âge de 83 ans), nous avons obtenu un ensemble de dix œuvres ayant été réalisées entre 1955 et 1996. Près de la moitié de celles-ci sont issues des années soixante, une période clé pour l'art américain qui nous semblait importante à privilégier, plus particulièrement en raison des stratégies d'appropriation employées par les artistes dans cette décennie.

La mise en valeur archivistique, le volume du corpus ainsi que la période couverte par les œuvres sont des éléments qui ont donc tous influencé notre sélection du corpus d'œuvres de Rauschenberg à analyser.

### Analyse du corpus

Pour ce qui est de notre méthode d'analyse du corpus, nous avons choisi de ne pas prendre appui sur une méthode d'analyse d'œuvres d'art en particulier, mais plutôt d'utiliser notre formation en histoire de l'art afin de nous amener sur des pistes intéressantes à partir des codes habituels en analyse d'œuvres d'art (formes, couleurs, symboles et traitements par exemple). Ainsi, nous avons privilégié une recherche exhaustive établissant la fortune critique<sup>31</sup> de chacune des dix œuvres – ou du moins un ensemble représentatif – au détriment du choix d'une méthode d'analyse d'œuvre d'art précise que nous aurions suivie à la lettre. Ainsi, il est question de faire état de la lecture que les auteurs font de ces œuvres, afin d'en souligner les pistes intéressantes en ce qui concerne les archives.

---

31 L'explication de la « fortune critique » de Lemay et Klein présentée en 6<sup>e</sup> note de bas de page dans leur article *Archives et émotions* est particulièrement éclairante : « L'expression est surtout utilisée dans le milieu de l'art pour faire état des propos qui ont été tenus à l'égard d'un artiste, de sa production ou de l'une de ses œuvres dans la presse et les publications. »

Dans le cadre du présent travail réalisé dans le domaine des archives, il était primordial que nous procédions à une « lecture archivistique » des œuvres du corpus. Cette lecture particulière s'est réalisée en fonction des différentes qualités que l'on prête aux documents d'archives : information, témoignage, émotion et trace.<sup>32</sup> L'analyse du corpus que nous avons menée incorpore donc ces quatre qualités des documents d'archives à plusieurs reprises, que ce soit en s'appuyant sur la lecture que les auteurs ont faite de ces œuvres ou par notre propre analyse.

Toujours en poursuivant avec notre lecture archivistique du corpus, nous avons également tenté de déterminer quelle importance est accordée au contenu documentaire, en n'omettant pas de situer adéquatement les œuvres dans leur contexte. Rauschenberg situait constamment ses œuvres par rapport au contexte de leur époque et allait même jusqu'à dire du travail de l'artiste : « The artist's job is to be a witness to his time in history. »<sup>33</sup> Tout comme l'historien ou l'archiviste, l'artiste est en lien avec la mémoire de l'époque dans laquelle il crée. Les parallèles sont en effet multiples et intéressants dans le cas de Rauschenberg, comme nous aurons l'occasion de le souligner à maintes reprises dans le présent travail. Il est à noter que l'époque des années soixante est privilégiée comme contexte en raison du fait que la moitié des œuvres du corpus en sont issues. Cette période riche pour l'art américain a vu émerger les stratégies d'appropriation comme une nouvelle tendance dont Rauschenberg fût l'un des principaux acteurs.<sup>34</sup>

### Sélection des thèmes et théories en archivistique

C'est dans l'aspect final du travail que nous abordons des thèmes et théories provenant du domaine archivistique. Il s'agit d'établir jusqu'où notre travail sur les archives dans l'art de

32 Lemay, *Art et archives: une perspective archivistique*, p. 77.

33 Taylor, Paul. *Robert Rauschenberg - Page - Interview Magazine*.  
<[http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#_)> (Page consultée le 21 avril 2013).

34 Foster, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, no 110, p. 3.

Robert Rauschenberg, en partant du courant des stratégies d'appropriation des années soixante pour mener à l'analyse d'un corpus de dix de ses œuvres, nous mène en termes d'utilisation des archives par Rauschenberg. Le chapitre final de notre mémoire vise donc à mettre en lumière ce que l'utilisation particulière des archives par Rauschenberg peut nous apprendre sur celles-ci.

Les thèmes et théories du domaine archivistique abordés au chapitre final ont été sélectionnés de manière plutôt organique tout au long de la recherche, particulièrement à partir des thèmes relevés suite à l'analyse du corpus. Les propos d'Okwui Enwezor<sup>35</sup>, Jennifer Blessing<sup>36</sup>, Nicolas Bourriaud<sup>37</sup>, Christine Bernier<sup>38</sup>, Hito Steyerl,<sup>39</sup> Jacques Derrida<sup>40</sup> ainsi qu'Yvon Lemay<sup>41</sup> dominent l'ensemble de nos références lors de ce chapitre.

Par ailleurs, il nous est paru pertinent de les répartir selon quatre éléments qui caractérisent l'utilisation des archives selon Lemay : l'objet, le dispositif, le contexte et le rôle du public. Ces quatre éléments ont été relevés par Lemay pour la première fois en 2010,<sup>42</sup> puis ont été réutilisés par l'auteur ainsi que ses coauteures étudiantes à la maîtrise ou au doctorat en

---

35 Enwezor.

36 Blessing.

37 Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel; Bourriaud, *Postproduction*.

38 Bernier, Christine. 2000. sous la dir. de. *Définitions de la culture visuelle IV : mémoire et archive : actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000 Montréal*: Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation.

39 Steyerl.

40 Derrida, Jacques. 2002. Le futur antérieur de l'archive. In *Questions d'archives*, sous la dir. de Nathalie Léger, 41-50. Paris: Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

41 Lemay, *Le détournement artistique des archives*.

42 *Ibid.*; Lemay, Yvon. 2010. Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, no 2: 70-81.  
<[http://www.banq.qc.ca/documents/a\\_propos\\_banq/nos\\_publications/revue\\_banq/revue2\\_2010-p\\_70-81.pdf](http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf)>  
(Page consultée le 21 avril 2013)

2011, dans la revue *Archives*,<sup>43</sup> en 2012, dans la revue *Documentation et Bibliothèques*,<sup>44</sup> ainsi qu'en 2013, dans *La revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie*.<sup>45</sup> Nous jugions la perspective de Lemay intéressante à adopter pour notre travail, particulièrement en raison de notre méthodologie de recherche qui implique un caractère exploratoire comme approche, ainsi que l'étude de cas comme méthode. Lemay nous indique qu'« à chaque fois que quelqu'un utilise un document d'archives, et ce, peu importe ses intentions, il ne peut le faire sans par la même occasion inscrire ce document dans un réseau de relations ».<sup>46</sup> Aussi, nous désirions explorer plus en profondeur ce réseau de relations en lien avec l'art de Rauschenberg et son rapport avec les archives.

En plus des conditions d'utilisation des archives qui se trouvent à déterminer la structure du chapitre en question, nous désirions laisser une place de choix pour les archives et la photographie. En effet, ayant souvent utilisé des photographies dans ses œuvres, Rauschenberg vient toucher la discipline photographique. Les liens entre la photographie et les archives sont nombreux. Enwezor les a particulièrement mis en évidence dans son essai en ouverture de l'ouvrage *Archive Fever* :

Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object. This is the fundamental reason why photography and film are often archival records, documents and pictorial testimonies of the existence of a recorded fact, an excess of the seen.<sup>47</sup>

---

43 Lemay, Yvon & Marie-Pierre Boucher. 2010-2011. L'émotion ou la face cachée des archives (6<sup>e</sup> symposium du Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA)). *Archives* (Association des archivistes du Québec) 42, no 2: 39-52.

44 Lemay, Yvon & Anne Klein. 2012. Archives et émotions. *Documentation et Bibliothèques* 58, no 1, p. 12.

45 Lemay, Yvon & Anne Klein. 2013. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *La revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no 1: 40-58.

46 Lemay, *Le détournement artistique des archives*, p. 235.

47 Enwezor, p. 12.

Nous avons donc choisi au chapitre final de faire référence à la photographie dans notre analyse, en raison de son importance pour l'archivistique ainsi que de son utilisation abondante par Rauschenberg à travers son œuvre. Okwui Enwezor<sup>48</sup>, Roland Barthes<sup>49</sup> et Susan Sontag<sup>50</sup> constituent le cœur de nos références pour cette partie que nous jugeons pertinente à joindre à notre chapitre final. Barthes et Sontag se démarquent par leurs publications marquant les théories contemporaines sur la photographie à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Enwezor vient, quant à lui, compléter les propos de ces pionniers en établissant des liens entre la photographie et les archives.

### Définitions

Les artistes ont toujours été ceux qui, dans une société, poussent les choses à leur extrême afin de les observer, de les comprendre et de les ressentir. La communauté artistique vient donc, dans le cas des archives et des documents, questionner l'assemblage de documents de différentes provenances que nous faisons dans nos vies de tous les jours. C'est entre autres pourquoi il est intéressant d'étudier les artistes dans une perspective archivistique, et précisément Rauschenberg pour son assemblage de documents. Néanmoins, nous jugeons important de bien définir ce que nous entendons par art et archives; ce sont après tout deux termes qui impliquent leurs lots de difficultés lorsque vient le temps de s'entendre sur une définition.

La définition que nous avons retenue pour l'art est celle énoncée par l'historien d'art Français Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Postproduction* (2003) : l'art est « une activité qui consiste à produire les rapports au monde, à matérialiser sous une forme ou une autre ses

---

48 *Ibid.*

49 Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Éditions du Seuil. Paris: Gallimard.

50 Sontag, Susan. 1977. *On photography*. New York: Dell Publishing.

relations à l'espace-temps. »<sup>51</sup> L'art nous met alors en présence de contre-images, toujours en fonction des époques et des contextes sociaux. L'auteur a cru bon de soulever cette définition de Marcel Duchamp, l'illustre artiste moderne : « L'art n'est-il pas un jeu entre tous les hommes de toutes les époques? »<sup>52</sup> C'est cette vision de l'art qui nous semble la plus pertinente et intéressante dans le cadre de notre recherche; l'art n'est alors pas une essence immuable, mais bien une activité qui produit des rapports au monde et qui évolue constamment en fonction des époques et des contextes sociaux. La pratique d'examiner ce qui se fait du côté des arts afin d'éclairer des éléments qui y sont, à priori, extérieurs s'impose alors. C'est effectivement notre cas dans le cadre de la présente recherche dans le domaine archivistique.

Les archives, au pluriel, plutôt que « l'archive », est le terme que nous avons choisi d'employer, bien que nous avons retenu ci-dessous une définition de l'archive au singulier par Foucault en raison du caractère dynamique qu'elle suggère. Les archives au pluriel nous ont donc semblé être l'expression la plus répandue, que ce soit du côté anglais ou français, en se basant sur notre revue de littérature. Nous trouvons important de préciser tout comme de bien définir ce que nous entendons par archives. Tout d'abord, nous nous sommes grandement basés sur la définition traditionnelle des archives: « Les archives sont l'ensemble des documents reçus ou constitués par une personne physique ou morale, ou par un organisme public ou privé, résultant de leur activité, organisé en conséquence de celle-ci et conservé en vue d'une utilisation éventuelle. »<sup>53</sup> Puis, nous tenions à souligner le caractère organique des archives, comme le fait Vincent Bonin dans son article : « Les fonds d'archives se constituent d'une façon organique en fonction d'activités de leurs créateurs. »<sup>54</sup> En effet, le côté organique des archives – le fait que les archives forment un tout et qu'elles soient inhérentes à une

---

51 Bourriaud, *Postproduction*, p. 93.

52 *Ibid.*, p. 11.

53 Favier, Jean. 2001. *Les archives*. Que sais-je?, 7<sup>e</sup> éd. Paris: Presses universitaires de France, p. 3.

54 Bonin, p. 267.

certaine structure – n'est pas à omettre. Les artistes exploitent notamment cet aspect des archives lorsqu'elles sont impliquées dans leur pratique artistique.

Finalement, nous tenions à ajouter à cette vision globale des archives une définition de Foucault que nous avons trouvée fort intéressante afin de faire ressortir le caractère dynamique des archives:

J'appellerai « archive », non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses.<sup>55</sup>

L'archiviste et historienne d'art de formation Alexandrina Buchanan désigne cette « perpetual tension between what is recorded and what is left out » comme étant l'une des qualités les plus fascinantes des archives.<sup>56</sup> Les archives ne sont donc pas que des documents produits et reçus de manière organique dans le cadre des activités d'un producteur, il y a ce caractère dynamique, ce « jeu de règles » qui déterminent le va-et-vient des archives dans une culture donnée qui nous intéresse ici dans la définition des archives.

---

55 Foucault, Michel. 1968. Réponse au Cercle d'Epistémologie. In *Cahiers pour l'Analyse*. Généalogie des sciences, no 9, p. 11.

56 Buchanan, p. 29.

## Chapitre 2

### **Revue de littérature**

Ah, if we could only learn better to study history as a means to life! -  
Friedrich Nietzsche<sup>57</sup>

Le célèbre philosophe, cité dans l'ouvrage *What Is Research in Visual Arts? : Obsession, Archive, Encounter*, soulève précisément l'idée d'étudier l'histoire – ce qui s'est fait, ce qui s'est dit, ce qui s'est écrit et les impacts que cela a pu avoir – afin d'établir des liens et ainsi progresser dans nos présentes activités. C'est l'idée de jeter un regard sur le passé afin de mieux aborder le présent et un certain futur. Les archives sont d'ailleurs loin d'échapper à un tel processus.

La présente revue de littérature vise à situer le courant des archives dans l'art, tout en établissant le plus d'éléments possible en lien avec l'artiste Robert Rauschenberg, le sujet de notre étude. Ceci a pour but de favoriser la mise en contexte en vue des analyses et points abordés dans les chapitres suivants. Or, il se trouve que très peu d'historiens ou d'auteurs ont évoqué les archives afin d'étudier l'œuvre de Rauschenberg. En partant du constat que seulement un nombre restreint d'auteurs ont soulevé les archives lors de leur analyse de la pratique artistique de Rauschenberg, nous avons cherché à établir comment nous pouvons situer le courant des archives dans l'art, en faisant un certain nombre de parallèles avec Rauschenberg afin de le situer adéquatement au sein de ce courant.

Nous débuterons en présentant les trois auteurs qui, tout comme nous, se sont intéressés aux archives en lien avec l'œuvre de Rauschenberg, ainsi que ce qu'ils ont relevé. Nous poursuivrons ensuite avec notre revue de littérature sur la place des archives dans l'art.

---

<sup>57</sup> Nietzsche cité dans Holly, p. 4.

### Les archives dans l'art de Rauschenberg

Le premier auteur ayant soulevé la question des archives par rapport à Rauschenberg est la critique d'art Rosalind Krauss. En effet, celle-ci a publié un essai dans la revue *October* en 1997 intitulé « Perpetual Inventory » à propos de la pratique artistique de Rauschenberg. Krauss introduit son propos à partir d'un article de Leo Steinberg (un autre critique d'art tout aussi connu) publié pour la première fois en 1972, « Reflections on the State of Art Criticism », dans lequel il interprète les surfaces des œuvres de Rauschenberg comme étant des substituts de la pensée, d'un certain espace mental :

Rauschenberg's work surface stood for the mind itself – dump, reservoir, switching center, abundant with concrete references freely associated as in an internal monologue – the outward symbol of the mind as a running transformer of the external world, constantly ingesting incoming unprocessed data to be mapped in an overcharged field.<sup>58</sup>

En reprenant la théorie de la pensée et de l'espace mental de Steinberg, Krauss en vient au constat suivant à propos du rôle des archives ainsi que la mémoire dans l'œuvre de Rauschenberg : « [...] the formula for the entire silkscreen series is to be a loose grid of enframed photographic spaces that seems to present one with nothing so much as a visual archive: the storage and retrieval matrix of the organized miscellany of images, which presents the memory as a kind of filing cabinet of the mind. »<sup>59</sup>

À partir de photographies issues de son environnement que Rauschenberg collectionnait, la réalité se trouve alors digérée, organisée, cataloguée puis rapportée par sa pratique artistique.<sup>60</sup> Krauss évoque les œuvres de Rauschenberg comme étant munies d'une

---

58 Krauss, p. 106.

59 *Ibid.*, p. 107.

60 *Ibid.*, p. 108.

grille préparée afin que des photographies y soient intégrées. Cette esthétique particulière se réfère donc aux archives, en plus de la mémoire.



Fig.1 Robert Rauschenberg parcourant les archives du *Miami Herald*, 1979.

L'auteure Catherine Craft a remarqué la pertinence des propos de Krauss par rapport aux archives et Rauschenberg en 1998, un an après leur publication. Elle écrit: « Confronted with the wealth of images deployed by Rauschenberg, Krauss invokes the archive, using it as a reference point in discussions of Rauschenberg's artistic practice, his ideas about the

---

relationship between painting and photography, and even the processes of memory itself. »<sup>61</sup>  
 Le parallèle est effectivement intéressant à faire : Krauss évoque l'archive pour discuter de la pratique artistique de Rauschenberg alors que, de notre côté, nous évoquons la pratique artistique de Rauschenberg pour discuter des archives. Ce caractère interchangeable nous révèle peut-être l'absence de structure hiérarchique ou encore de direction à sens unique entre le domaine archivistique et le domaine artistique. Les échanges entre les deux domaines sont multiples et multidirectionnels.

Le deuxième auteur ayant établi un lien entre les archives et les travaux de Rauschenberg est l'historien d'art Hal Foster. Ce dernier qualifie la tendance chez les artistes d'utiliser des archives dans leur pratique artistique de « archival impulse » dans un article de 2004; depuis, bon nombre d'autres auteurs s'y réfèrent afin d'aborder les liens entre l'art et les archives. Foster explique d'emblée cette notion d' « impulsion archivistique » qu'il ne qualifie pas de récente, au contraire:

[the archival impulse] was variously active in the prewar period when the repertoire of sources was extended both politically and technologically (e.g., in the photofiles of Alexander Rodchenko and the photomontages of John Heartfield), and it was even more variously active in the postwar period, especially as appropriated images and serial formats became common idioms (e.g., in the pin-board aesthetic of the Independent Group, remediated representations from Robert Rauschenberg through Richard Prince, and the informational structures of Conceptual art, institutional critique, and feminist art).<sup>62</sup>

Nous retrouvons Rauschenberg nommé comme prenant part à cette impulsion archivistique identifiée par Foster. Ce dernier soulève l'arrivée marquante des stratégies d'appropriation durant la période de l'après-guerre, stratégies auxquelles Rauschenberg a

---

61 Craft, Catherine. 1998. Much Too Much: Robert Rauschenberg: A Retrospective by Walter Hopps and Susan Davidson. *Art Journal* 57, no 2, p. 110.

62 Foster, p. 3.

grandement eu recours dans sa pratique. La période de l'après-guerre, quant à elle, se faisait très bien sentir également, notamment avec l'œuvre *Archive* (1963) que nous analyserons dans le quatrième chapitre.

Le troisième et dernier auteur ayant traité des archives en lien avec l'œuvre de Rauschenberg est la commissaire Jennifer Blessing, dans l'exposition *Haunted* qui a eu lieu au Guggenheim en 2010. On y présentait quelques œuvres de Rauschenberg, dont l'une que nous analyserons au chapitre quatre, *Autobiography* (1968), ainsi que certaines des œuvres parmi les plus morbides de Warhol, soit celles produites à partir de coupures de journaux relatant des accidents de voiture.<sup>63</sup> Une section intitulée « Appropriation and the Archive » ouvrait l'exposition, dans laquelle on y retrouvait les œuvres des deux artistes.

Un texte situé sur le mur à l'entrée de cette section de l'exposition précisait que l'art d'appropriation pratiqué par Rauschenberg et Warhol dans les années soixante, avec l'incorporation de coupures de presse et de photographies dans leurs peintures par exemple, a amené une nouvelle conception de l'œuvre comme endroit où de l'information autobiographique, culturelle ou encore historique pourrait y être inscrite.<sup>64</sup> Tout comme nous le soutenons, Blessing souligne dans le catalogue de l'exposition que ces pratiques artistiques dont faisait partie Rauschenberg ont inspiré bon nombre d'artistes par la suite, tels que Bernd and Hilla Becher, Sarah Charlesworth, Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Luis Jacob, Richard Prince, et Cindy Sherman, qui, eux, « [...] have pursued the archival impulse, amassing fragments of reality either by creating new photographs or by appropriating existing ones. »<sup>65</sup> Blessing se trouve justement à faire référence ici à l'article de Foster que nous avons abordé précédemment, en utilisant consciemment l'expression « archival impulse ». Blessing

63 Après l'attentat dont il a été victime qui lui a presque coûté la vie, il est dit que Warhol n'était plus la même personne et par conséquent ni le même artiste. Il a beaucoup traité du sujet de la mort dans sa pratique artistique suite à cet événement.

64 Tagg, John. 2012. The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet. *Grey Room*, no 47, p. 25.

65 Blessing, p. 11.

est donc la troisième et dernière auteure à avoir soulevé les archives en lien avec l'œuvre de Rauschenberg (en ne comptant pas les autres auteurs qui ont fait référence à ces trois mêmes publications sans pour autant rien y ajouter de nouveau).

Nous pouvons en conclure qu'il n'y a effectivement que très peu d'auteurs qui ont évoqué les archives par rapport à l'œuvre de Rauschenberg. Ce constat reconferme notre choix de sujet; plus un territoire n'a pas – ou très peu – été étudié, plus cela devient alors intéressant de s'y attarder. Dans le cas de Krauss, ayant été critique d'art pendant plusieurs années, elle a utilisé les archives comme point de référence lors de son analyse de Rauschenberg datant de 1997. Sept ans plus tard, Foster a, quant à lui, lié Rauschenberg, l'art d'appropriation et les archives dans son article désormais bien connu qui lui a valu plusieurs réutilisations de son expression « archival impulse ». Comparativement à Krauss et à Blessing, Foster a étendu ses propos jusqu'à l'époque de l'avant-Deuxième Guerre mondiale.<sup>66</sup> Celui-ci a également relevé l'arrivée marquante de l'art d'appropriation durant la période de l'après-guerre, une arrivée où Rauschenberg a définitivement eu un rôle à jouer. La commissaire de l'exposition *Haunted* au Guggenheim en 2010, Jennifer Blessing, a également pointé vers l'art d'appropriation par rapport aux archives, en intitulant la première section de l'exposition « Appropriation Art and The Archive » dans laquelle on pouvait retrouver des œuvres de Rauschenberg.

Les propos des trois auteurs ayant soulevé la question des archives en lien avec l'art Rauschenberg mènent tous sensiblement vers la même conclusion, une conclusion qui s'avère également être la nôtre : les artistes utilisent depuis longtemps les archives – ou du moins une esthétique archivistique – dans leurs pratiques artistiques, et Rauschenberg est décidément pertinent à étudier dans cette perspective, notamment en raison des stratégies d'appropriation des années soixante auxquelles il a pris part.

---

<sup>66</sup> Une telle initiative est évidemment intéressante pour la recherche, parce qu'il est question d'aller chercher cette impulsion archivistique le plus loin possible derrière nous, néanmoins il nous aurait été irréalisable de faire une telle étude avec une étendue aussi grande dans le cadre de ce mémoire. Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous avons plutôt fait le choix de se concentrer sur un artiste en particulier afin de bien comprendre l'ensemble de ses rapports avec les archives.

## Les archives dans l'art

### *Du côté du domaine archivistique*

Comme il a été précisé dans le chapitre précédent, nous nous sommes basés sur la revue de littérature effectuée en 2009 par Boucher. Aussi, l'essentiel de nos recherches a donc porté sur le repérage de nouvelles publications jugées pertinentes depuis lors.

Du côté du domaine archivistique, les liens entre les archives et les arts demeurent peu connus. Le domaine de l'histoire de l'art a, au contraire, multiplié les publications, colloques, conférences, et expositions au sujet des archives. Débutons d'abord par examiner le domaine archivistique.

Force est de constater que peu d'archivistes se sont intéressés au sujet. Notons d'abord Yvon Lemay qui est professeur en sciences de l'information à l'Université de Montréal.<sup>67</sup> On retrouve de ses publications depuis 2009, en plus de ses collaborations avec des étudiantes aux cycles supérieurs qui ont travaillé sur l'art et les archives également.<sup>68</sup>

---

67 Yvon Lemay a donné trois conférences sur le sujet : « Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir » au 37<sup>e</sup> Congrès de l'Association des archivistes du Québec (13 mai 2008), « Les archives et l'art contemporain » au 76<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS (5 mai 2008) et « L'émotion ou la face cachée de l'archive », en compagnie de Marie-Pierre Boucher, au 6<sup>e</sup> Symposium du groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA) au Congrès des milieux documentaires le 3 novembre 2010.

68 Nous répertorions sept publications à ce jour : en 2009, « Compte rendu: Enwezor, Okwui, Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art , 2008 » ainsi que « Art et archives: une perspective archivistique; en 2010, « Le détournement artistique des archives »; en 2011 en collaboration avec l'étudiante à la maîtrise Marie-Pierre Boucher «L'émotion ou la face cachée des archives » dans la revue *Archives*; en 2012 en collaboration avec la doctorante Anne Klein « Archives et émotions » dans la revue *Documentation et Bibliothèques*, puis une seconde publication avec Klein en 2012 intitulée « Mémoire, archives et art contemporain » dans la revue *Archivaria* de l'Association of Canadian Archivists en plus d'une dernière avec Klein intitulée « Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald » parue en 2013 dans *La revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie*.

Soulignons l'archiviste et historienne d'art de formation Alexandrina Buchanan, qui remarque l'habileté commune des archives et de l'art à évoquer une réaction personnelle, « and thus function as a means of fashioning selfhood ».<sup>69</sup> Au printemps 2012, Buchanan a publié un article dans la revue *Archivaria* au sujet d'une œuvre d'art en particulier : *Road Trip* (2004) par le couple d'artistes canadiens Janet Cardiff et George Bures Miller.<sup>70</sup> L'œuvre en question est un film montrant des diapositives s'enchaînant sur lesquelles nous entendons la voix hors champ des deux artistes qui commentent et ajoutent, par le fait même, des métadonnées pour chacune des diapositives.

Buchanan adopte définitivement un point de vue d'archiviste dans son article. Elle relève plusieurs thèmes reliés aux archives, dont la mémoire et la photographie – deux thèmes qui nous intéressent tout autant et que nous aborderons au chapitre final. Tout comme Rauschenberg, Cardiff et Miller ne sont pas considérés comme des artistes faisant de « l'art archivistique », à la place, « their work is normally defined in terms of its interest in narrative and fiction ».<sup>71</sup> La perspective de Buchanan par rapport au travail de Cardiff et Miller est très semblable à la nôtre vis-à-vis Rauschenberg : ce sont les qualités archivistiques d'une œuvre en particulier, en prenant appui sur les documents réels qui y sont inclus, qui vont contribuer le plus à l'impact et au pouvoir de l'œuvre.<sup>72</sup> Nous allons le constater lors de l'analyse du corpus de Rauschenberg.

Il arrive parfois que des archivistes sollicitent la participation d'artistes afin d'étendre la diffusion de leurs fonds d'archives ainsi que de faire ressortir des caractéristiques différentes de celles qui sont habituellement relevées. Ça a été le cas pour les archivistes Karl

---

69 Buchanan, p. 36.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 21.

72 *Ibid.*

Magee et Susannah Waters. Dans leur article « Archives, artists and designers », ils explorent trois projets de collaboration entre archivistes et artistes à l'Université Stirling et au Glasgow School of Art (GSA) qui ont eu lieu entre 2006 et 2009.<sup>73</sup> Magee et Waters nous informent que les artistes participants ont été intéressés par des caractéristiques auxquelles les archivistes ne s'attardent pas habituellement : la couleur, la texture, la forme, le format ainsi que la façon dont les archives peuvent raconter des histoires autour d'individus ou d'objets.<sup>74</sup> Cet exemple qui s'est avéré très positif, autant pour les archivistes que les artistes, nous donne un aperçu des bénéfices qui peuvent résulter de telles collaborations.

En général, l'intérêt des archivistes pour le domaine artistique se concentre plutôt sur les documents relatifs aux artistes, les « artists records » (et non l'utilisation des archives et de documents par les artistes), comme c'était l'objet d'étude lors d'un colloque organisé du 11 au 12 octobre 2011 par le *Archivists Round Table of Metropolitan New York, Inc.*<sup>75</sup> Mentionnons que l'archiviste et artiste Denis Lessard a participé à l'événement. Celui-ci œuvre effectivement dans le domaine des archives et de l'art, soit à titre d'artiste-commissaire-archiviste, de consultant pour la gestion des archives des centres d'artistes autogérés, ou encore comme formateur pour des ateliers du Regroupement des centres d'artistes autogérés (RCAAQ) en lien avec la gestion d'archives.<sup>76</sup>

---

73 Magee & Waters.

74 *Ibid.*, p. 283.

75 Chatalbash Rachel et al., sous la dir. de. 2013. *Artists' Records in the Archives: Symposium Proceedings October 11-12 2011*. New York Public Library and Fashion Institute of Technology: Archivists Round Table of Metropolitan New York, Inc.

76 Nous avons eu la chance d'assister à une formation donnée par Denis Lessard organisée par le RCAAQ en février 2013 et nous tenons à témoigner de cette expérience enrichissante. Les participants en sortent avec une meilleure compréhension de la gestion des archives pour les centres d'artistes ainsi que des différents liens entre les arts et les archives. Les personnes responsables des archives peuvent ainsi favoriser leur diffusion en organisant des résidences d'artistes ou en favorisant simplement l'utilisation des archives par les artistes.

Cependant, les archivistes reconnaissent tout de même que les artistes font partie des utilisateurs qui vont consulter les archives, principalement dans le cas des archives photographiques, en raison de leur valeur visuelle.<sup>77</sup> Que ce soit pour chercher de l'inspiration ou encore avec la ferme intention d'intégrer des photographies historiques à leurs œuvres par exemple, les artistes font définitivement partie des utilisateurs des archives. Les archivistes ont beaucoup à gagner en prêtant attention aux artistes comme utilisateurs ainsi qu'à leurs interventions avec les archives, toujours dans l'esprit de comprendre davantage les archives ainsi que de satisfaire à l'importante fonction de diffusion en archivistique.

*Du côté du domaine de l'histoire de l'art*

En histoire de l'art, le sujet des archives est loin d'être passé inaperçu. La littérature faisant le lien entre la discipline archivistique et la discipline artistique est donc en très grande majorité issue de ce domaine. Des historiens d'art, historiens, théoriciens et auteurs se sont penchés sur diverses questions liant l'art et les archives. Ces intérêts se sont manifestés sous forme d'organisation de colloques et conférences, de numéros thématiques de périodiques, d'expositions ainsi que de multiples publications.

Tout d'abord, les débuts des stratégies d'appropriation – qui, elles, sont étroitement liées à la tendance chez les artistes d'utiliser les archives dans leur pratique artistique – remontent à fort longtemps. Les historiens Sven Spieker et Okwui Enwezor ont tous deux tenté d'établir les bases de ce courant dans leurs publications respectives.<sup>78</sup>

L'artiste Marcel Duchamp a été relevé dans les deux cas, ainsi que par Boucher dans sa revue de littérature. En effet, l'artiste exposait en 1914 son porte-bouteille, conséquemment avec sa stratégie artistique qui consistait à déplacer un objet de la vie courante dans une salle

---

<sup>77</sup> Charbonneau, Normand & Mario Robert. 2001. *La gestion des archives photographiques*. Québec: Les Presses de l'Université du Québec, p. 202.

<sup>78</sup> Spieker.

d'exposition. L'objet changeait alors de statut, à la grande incompréhension des spectateurs et critiques d'art de l'époque : l'objet devenait alors œuvre d'art. Cette stratégie artistique a eu comme impact de retirer tout besoin de fabrication entière d'une œuvre d'art; un artiste pouvait alors prendre un objet déjà conçu et l'utiliser selon ses intentions dans sa pratique artistique. Duchamp a créé ses œuvres qu'il appelait *readymades* des années dix aux années trente. Néanmoins, il s'est permis de les récupérer et de les faire ré-exposer dans les années soixante. Il n'est pas impertinent de voir la ré-émergence des *readymades* dans les années soixante comme s'inscrivant bien dans les stratégies d'appropriation qui apparaissaient à ce moment-là, principalement avec les pratiques artistiques de Robert Rauschenberg et Andy Warhol. Fait intéressant, Rauschenberg possédait même une œuvre de Duchamp qui sera traitée au chapitre suivant lorsque nous examinerons des trouvailles intéressantes dans sa collection privée.

Dans son introduction au catalogue d'exposition *Archive Fever*, Okwui Enwezor vient soulever la pratique artistique de Duchamp en lien avec les archives. Il pointe spécifiquement vers une œuvre : *La-boîte-en-valise* (1935-41) (figure 2). Duchamp se trouve à avoir miniaturisé son corpus dans une édition deluxe de reproductions, organisée et codifiée tel un système archivistique ou encore un musée mobile. Enwezor nous indique que c'est un exemple des plus rigoureux d'une conception d'une œuvre d'art comme étant une archive. *La-boîte-en-valise* a marqué le lien entre l'œuvre, le musée et les archives : « Ever since he fashioned this ur-museum in a suitcase, there has existed a fascination within art with the procedures of the museum as archive, as a site of reflection on the prodigious output of historical artifacts, images, and the various taxonomies that govern their relationship to one another. »<sup>79</sup>

---

79 Enwezor, p. 14.



Fig.2 Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, 1935-41.

Valise de cuir contenant des répliques miniatures d'objets, photographies et reproductions en couleurs d'œuvres de Duchamp et un « original ». Verre, collotype sur celluloïd. 69 items. 40.6 x 38.1 x 10.2 cm

Si nous revenons un peu en arrière, l'artiste Kurt Schwitters, ayant exploité la technique du collage tout comme Rauschenberg, figure parmi les artistes importants par rapport aux stratégies d'appropriation et aux archives. Sven Spieker aborde Schwitters alors qu'il tente d'établir un historique des pratiques artistiques de la documentation dans l'art. Il se réfère alors à l'œuvre *Cherry Picture* (1921) : « Works such as *Cherry Picture* are archival not only in the sense that they constitute sites of storage for the discarded, alienated fragments of a shattered symbolic order; they are also analytical of the relationship between the archival base and what the archive stores. »<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Spieker, p. 11.

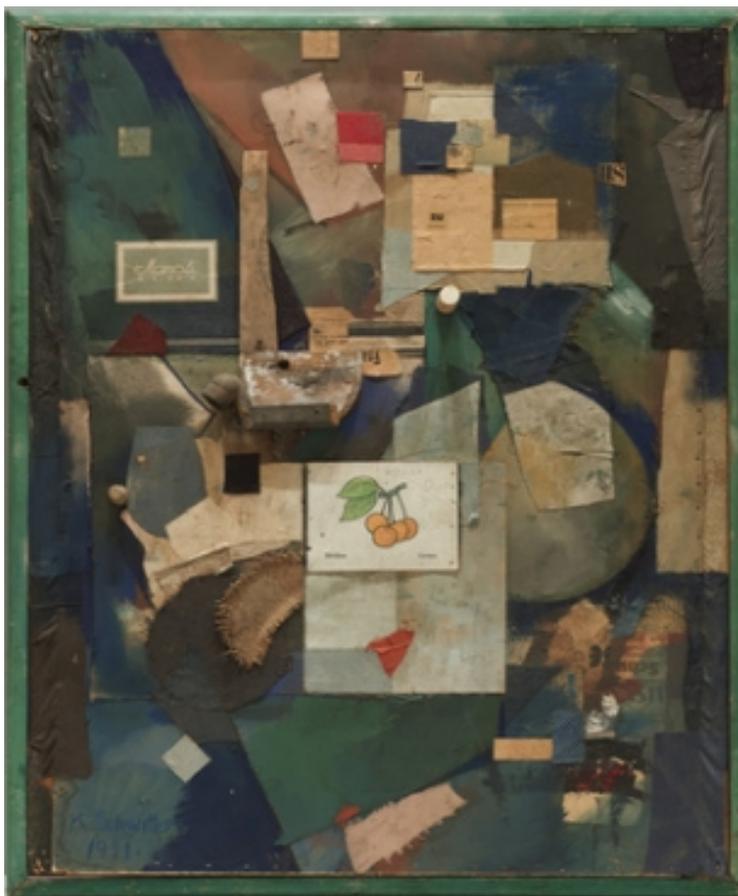


Fig.3 Kurt Schwitters, *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture*, 1921.

L'illusion de profondeur créée par les contrastes de couleurs claires et obscures, référant à un certain volume de documents empilés, ainsi que la multiplicité des documents et de leurs médias constituent tous des éléments qui évoquent le monde des archives. La technique de collage de Schwitters a d'ailleurs été soulevée à maintes reprises en rapport avec le collage et l'assemblage de documents de Rauschenberg. Ce dernier n'a pourtant vu le travail de Schwitters qu'en 1959, plusieurs années après l'apparition de matériaux et objets trouvés dans sa pratique artistique. D'ailleurs, Rauschenberg aurait dit, concernant cette première fois où il s'est retrouvé devant l'œuvre de Schwitters : « I felt like he made it all just for me. »<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Storr, & Thompson, p. 58.

L'art de Schwitters, tout comme l'art de Rauschenberg, est issu du caractère éphémère de la vie elle-même.<sup>82</sup> Le thème de la temporalité revient effectivement abondamment dans les œuvres d'artistes impliquant les archives.

Ce court historique des débuts des stratégies d'appropriation, ancêtres de la tendance chez les artistes à mettre en scène les archives, a permis d'établir certains liens avec Rauschenberg. Du côté de l'histoire de l'art, nous poursuivons avec la littérature témoignant des intérêts d'auteurs pour les questions liant l'art et les archives sous diverses formes.

L'organisation de colloques et de conférences portant sur les archives par le milieu des arts représente l'une de ces formes. Plusieurs ont eu lieu depuis l'an 2000, comme les énumère Boucher dans sa revue de littérature.<sup>83</sup> Le cycle de conférences le plus récent est « L'art contemporain entre le temps et l'histoire » qui a lieu au Musée d'art contemporain de Montréal entre janvier et mai 2013. Des chercheurs, historiens de l'art, artistes et philosophes comme Nicolas Bourriaud et Okwui Enwezor, dont nous avons étudié les publications pour la présente recherche, y ont donné des conférences.<sup>84</sup>

Quelques numéros thématiques de périodiques portant sur les archives dans l'art ont également vu le jour. Nous pensons aux périodiques *Visual Resources* et *CV Ciel variable*.<sup>85</sup>

---

82 *Ibid.*

83 « Mémoire et archive au Musée d'art contemporain » à Montréal en 2000 ; « Les Artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation » à Saint-Jacques de La Lande en France en 2001 ; « Potential: Ongoing Archives » à l'Université de Southampton en 2002 ; « The Visual Archive: History, Evidence and Make Believe » à la Tate Modern Gallery de Londres en 2004 ; « The Archival Impulse » à la Tate Britain de Londres en 2007 ; « Art et Archives » au Musée Royal de Mariemont en 2006 ; « What Is Research in the Visual Arts? : Obsession, Archive, Encounter » au Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) en 2008

84 *L'archive | Musée d'art contemporain de Montréal*. <<http://www.macm.org/activites/larchive/>> (Page consultée le 21 avril 2013). Il est intéressant de souligner la phrase avec laquelle Enwezor a tenu à conclure sa conférence, ayant pu y assister nous-même : « The archival is important because it enables us to think historically in the present. »

85 « Following the archival turn: Photography, the Museum, and the Archive » (*Visual Resources* 18, no 2); « Archives » (*CV ciel variable*, no 59, 2002); « Banque d'images » (*CV Ciel variable*, no 80, 2008); « Art public » (*CV Ciel variable*, no 82, 2009); « Matériau : magazines » (*CV Ciel variable*, no 83, 2009) et

De plus, il y a eu bon nombre d'institutions muséales qui ont organisé des expositions portant sur les archives, la collection, les inventaires et la mémoire.<sup>86</sup> L'exposition *Deep Storage* de 1998 est considérée comme la première manifestation d'envergure témoignant de l'intérêt des archives pour le monde de l'art. Benjamin Buchloh et Ingrid Schaffner y ont participé à titre de commissaires. En 1995, cette dernière a écrit un article sur le sujet alors que le projet d'exposition était déjà en branle; elle n'a pas évoqué le concept des archives précisément, mais a plutôt décrit « la dialectique du visible et de l'invisible dans le musée ».<sup>87</sup> Une publication qui fera office de référence en la matière accompagnait l'importante exposition.<sup>88</sup>

Plus récemment, il y a eu l'exposition *Archive Fever* au International Center of Art à New York en 2008 organisée par l'historien d'art Okwui Enwezor qui visait à explorer les façons avec lesquelles les artistes ont interprété, reconfiguré et interrogé les structures ainsi que les matériaux archivistiques.<sup>89</sup> Le professeur en sciences de l'information à l'Université de Montréal Yvon Lemay en a d'ailleurs fait un compte rendu dans la revue *Archives*.<sup>90</sup> Toujours dans la ville de New York, l'exposition *Haunted* présentée au Guggenheim en 2010 est à souligner. Dans la première section de l'exposition, intitulée « Appropriation and the Archive », on pouvait lire sur le mur à l'entrée : « The archiving impulse had set off a train of

---

« Forensique » (CV Ciel variable no 93, 2013).

86 « Deep storage: collecting, storing, and archiving in art » en 1998; « Autour de la mémoire et de l'archive » au Musée d'art contemporain de Montréal en 1999-2000; « Voilà le monde dans la tête » au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2000; « Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field » (2002) ; « Information/Transformation » au Centre d'art contemporain Extra City à Anvers en Belgique en 2005; « Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists » à la Vancouver Art Gallery en 2006; « Archive Fever – Uses of the Document in Contemporary Art » au International Center of Art à New York en 2008; « Haunted » au Guggenheim à New York en 2010, « Archival Dialogues: Reading the Black Star Collection et The Art of The Archive » au Ryerson Image Center à Toronto en 2012.

87 Bonin, p. 264.

88 Schaffner.

89 Enwezor, p. 11.

90 Lemay, *Compte rendu: Enwezor, Okwui, Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art, 2008*.

artmaking intent on exploring some of the possibilities encompassed by the idea that an artwork can serve as an archive. »<sup>91</sup> Cette idée que l'œuvre peut servir comme une archive et s'analyser ainsi selon des caractéristiques que nous attribuons aux archives est la même qui est à la base de notre étude de l'œuvre de Rauschenberg.

Deux expositions portant sur les archives ont eu lieu conjointement au Ryerson Image Center à Toronto à l'automne 2012. Il s'agit de *Archival dialogues: reading the Black Star collection*<sup>92</sup> et *The art of the archive*.<sup>93</sup> La première, et la plus importante, visait à mettre en valeur la collection de photographies de presse Black Star alors que la deuxième exposait des œuvres en lien avec les archives par les étudiants ou nouveaux diplômés de l'université Ryerson. Pour l'exposition sur la collection Black Star, le Ryerson Image Center avait invité huit artistes à produire une œuvre dans le médium de leur choix en dialogue avec les épreuves photographiques de l'agence de presse. L'objectif visé était donc, par ces réinterprétations artistiques contemporaines, d'assurer un maximum de visibilité à ce qui constitue le don patrimonial le plus important fait à une université canadienne.

Les musées semblent vouloir de plus en plus faire connaître le travail de l'archiviste; les archives sont davantage mises à l'avant-plan et l'archiviste se retrouve parfois ainsi dans des processus auparavant extérieurs à ses activités habituelles. C'est le cas pour les archives de Warhol au Andy Warhol Museum que nous jugeons intéressantes à aborder ici. Depuis son inauguration en 1994, le bureau de l'archiviste fait littéralement partie de la collection permanente du musée; sur leur parcours, les visiteurs passent devant un grand mur vitré

---

91 Tagg, p. 25.

92 Gale, Peggy. 2012. sous la dir. de. *Archival Dialogues : Reading the Black Star Collection*. Catalogue de l'exposition inaugurale présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre - 16 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

93 Morel, Gaëlle. 2012. sous la dir. de. *The Art of the Archive, Ryerson Students and Alumni*. Catalogue de l'exposition présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre - 22 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

exposant le bureau de l'archiviste, le centre de consultation des archives présentant parfois des expositions autour de la vie et de l'œuvre de Warhol faites par l'archiviste Matt Wrbcian, ainsi que 163 des près de 600 *Time Capsules* empilées sur des étagères selon la tradition archivistique. Un écriteau explique au visiteur le travail de l'archiviste par rapport au cas spécifique des *Time Capsules*, un projet que nous avons abordé un peu plus tôt en introduction.<sup>94</sup>

À partir de 1974 jusqu'à son décès en 1987, l'artiste Pop art Andy Warhol faisait mensuellement table rase de ce qui se trouvait sur son bureau dont il n'avait plus besoin (correspondance, factures, cartons d'invitation, journaux, faire-parts, etc) et se contentait de jeter ces documents dans des boîtes qu'un assistant se chargeait de sceller, d'y inscrire la date du jour et de la faire entreposer.<sup>95</sup> Tous les documents se retrouvaient donc empilés sans aucun ordre précis dans les multiples boîtes (il y en aurait plus de 600), sur le même niveau hiérarchique. Ceci représente assurément une problématique pour l'archiviste qui s'efforce d'établir une certaine classification – un outil essentiel en archivistique. Vincent Bonin nous indique que la voie choisie a été de faire un inventaire des quelques 600 boîtes en mettant tous les documents sur le même niveau. La tâche d'inventorier a d'ailleurs toujours lieu aujourd'hui, compte tenu du nombre élevé de boîtes ainsi que de documents aux multiples supports. Une équipe d'archivistes au Andy Warhol Museum est donc responsable de cet ambitieux projet depuis 1994, alors que le musée a ouvert ses portes et que les *Time Capsules* ont été officiellement greffées au fonds d'archives de l'artiste. Soulignons le choix du musée d'exposer le projet ainsi aux visiteurs, laissant transparaître la profession d'archiviste de la sorte depuis le milieu des années quatre-vingt-dix.

Notons également que des expositions organisées autour des thèmes des archives, de la collection et de l'accumulation que nous avons répertoriées dans notre revue de littérature ont

---

<sup>94</sup> Bonin, p. 268.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 259.

présenté quelques *Time Capsules*: il s'agit de *Deep Storage* ayant eu lieu en 1998 et *Voilà* en 2000.<sup>96</sup> Cependant, la plus importante exposition mettant de l'avant les *Time Capsules* de Warhol jusqu'à ce jour a eu lieu en 2003, comme l'indique Bonin :

Avec la collaboration du Museum fur Modern Kunst à Francfort, sous le commissariat de Wrbican et John Smith, le Andy Warhol Museum présente une importante exposition en 2003 mettant de l'avant l'intégralité de 18 *Capsules*. [...] Le 2 octobre 2004, lors du vernissage de l'exposition à Francfort, les commissaires ouvrent la *Time Capsule* 471 devant public.<sup>97</sup>

Il y a donc une réelle intention d'immersion du public dans les réalités archivistiques depuis 1994 par cette institution, que ce soit en donnant l'opportunité d'assister à l'ouverture d'une boîte d'archives jamais ouverte auparavant, en exposant le contenu intégral de certaines boîtes d'archives ou encore en présentant l'archiviste dans son milieu de travail habituel. Nous considérons que ces choix de la part d'institutions muséales ne sont pas à ignorer dans le cadre du courant des archives dans l'art.

Comme nous sommes déjà en mesure de le constater, bon nombre d'historiens d'art, d'historiens, de théoriciens et auteurs se sont penchés sur diverses questions liant l'art et les archives. Cet intérêt est particulièrement marqué depuis la fin des années quatre-vingt-dix. L'historien d'art Hal Foster, qui est parmi ceux ayant évoqué les archives en lien avec l'œuvre de Rauschenberg, a commencé à écrire sur les archives en 1996.<sup>98</sup> Il a publié un article en 2004 intitulé *An Archival Impulse*, dont l'expression sera abondamment réutilisée par la suite.<sup>99</sup> Foster a en effet désigné ainsi le courant des artistes qui cherchent à rendre l'information historique physiquement présente par leur art.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Foster, Hal. 1996. The Archive without Museums. *October*, no 77: 97-119.

<sup>99</sup> Foster, *An Archival Impulse*.

<sup>100</sup> Boucher, p. 20.

Notons par la suite l'historien et critique d'art Nicolas Bourriaud qui a publié deux ouvrages à propos de la temporalité dans l'art et de l'ère de « postproduction » dans laquelle nous serions selon lui, soit *Esthétique relationnelle* en 2001 et *Postproduction* en 2003.<sup>101</sup> Selon Bourriaud, « un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduise, réexpose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles »<sup>102</sup> depuis le début des années quatre-vingt-dix.

Anne Bénichou, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, est quant à elle intéressée par les pratiques artistiques contemporaines impliquant des collections d'objets, des documents et des archives. Elle s'intéresse particulièrement aux artistes qui utilisent des archives comme matériau artistique, par exemple Christian Boltanski qui est souvent mentionné comme artiste impliquant volontairement et ouvertement les archives dans sa pratique artistique. Bénichou a publié dans le magazine *CV Ciel variable* en 2002 au sujet de l'archive photographique,<sup>103</sup> puis en 2003, toujours au sujet des archives, dans un ouvrage regroupant plusieurs essais d'auteurs.<sup>104</sup> Dans son article de 2002, elle fait remonter jusqu'aux années soixante l'intérêt des artistes pour les archives :

Depuis les années soixante, de nombreux artistes utilisent des archives réelles ou fictives comme matériau artistique et les présentent en tant que telles, ou avec des interventions plastiques minimales. D'autres s'adonnent à la constitution d'archives personnelles, relatives à leur pratique ou au contexte culturel dans lequel ils vivent et travaillent, et considèrent cette occupation comme une activité artistique à part entière. Les travaux que les artistes mènent sur l'archive ne peuvent être réduits à un phénomène d'esthétisation de documents historiques. Plusieurs d'entre eux contribuent à produire au sein de l'art de nouvelles formes de conscience historiques.<sup>105</sup>

---

101 Bourriaud, *Esthétique relationnelle*; Bourriaud, *Postproduction*.

102 Bourriaud, *Postproduction*, p. 5.

103 Bénichou, *Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique*.

104 Bénichou, *Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive*.

105 *Ibid.*, p. 166.

Bénichou a publié trois articles abordant le thème des archives et des documents depuis, soient « La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski » dans la revue *Intermédialités* en 2005.<sup>106</sup> Puis, en 2009, l'historienne d'art a publié dans la revue *Archivaria* un texte intitulé « Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres »<sup>107</sup> ainsi que « Signal : Christian Boltanski »<sup>108</sup> dans le magazine *CV Ciel variable*, Boltanski étant un artiste sur lequel elle a travaillé à plusieurs reprises et qui est également très souvent évoqué lorsqu'on traite des liens entre l'art et les archives.

André Rouillé a publié en 2005 un ouvrage qui s'intitule : *La photographie : Entre document et art contemporain*.<sup>109</sup> L'auteur y traite entre autres d'archives photographiques, d'albums de photographies.

En 2005, Charlotte Cotton a publié *La photographie dans l'art contemporain*, un ouvrage qui aujourd'hui est considéré comme important. Elle consacre un chapitre entier au phénomène d'appropriation dans l'art contemporain dans lequel on retrouve entre autres des photographies de famille, des publicités et des photographies anciennes.<sup>110</sup> Ce chapitre vient témoigner de la place de choix qu'occupent les stratégies d'appropriation d'images photographiques dans l'art contemporain.

---

106 Bénichou, *La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation*.

107 Bénichou, *Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres*.

108 Bénichou, *Signal : Christian Boltanski*.

109 Rouillé, André. 2005. *La photographie : Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.

110 Cotton, Charlotte. 2005. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson, p. 191-218.

En 2006, un nouvel ouvrage intitulé *Archive*, publié sous la direction de Charles Merewether, a vu le jour dans la collection « Documents of Contemporary Art ».<sup>111</sup> *Archive* est divisé en quatre sections – *traces, inscriptions, contestations* et *retracings* – et compte trente-deux articles publiés entre 1925 et 2006 ayant tous un lien avec les archives par rapport à l'art contemporain. Merewether amorce son ouvrage en énonçant que l'une des caractéristiques qui définit l'ère moderne est, selon lui, l'importance de plus en plus grande qui est accordée aux archives comme moyen par lequel les connaissances historiques et les moyens de remémoration sont accumulés, entreposés et organisés pour être finalement retrouvés. Merewether vise juste en soulignant la place accordée à la crédibilité croissante des archives dans nos sociétés contemporaines; le courant des archives dans l'art n'y fait pas exception.

Dot Tuer, une historienne Canadienne ayant publié considérablement sur l'art contemporain, a signé un ouvrage regroupant plusieurs essais en 2005 intitulé *Mining the media archive : Essays on art, technology, and cultural resistance*.<sup>112</sup> Plusieurs de ses essais traitent de la mémoire, des documents et des archives, mais aussi d'artistes pour qui ces thèmes demeurent marquants dans leur pratique artistique, comme Stan Douglas et Vera Frenkel pour ne nommer que ceux-ci.

En 2007, l'historien d'art Mark Godfrey a fait paraître un article dans la célèbre revue *October* intitulé « The Artist as historian ».<sup>113</sup> Celui-ci vient donc insister sur le rôle d'historien, voire d'archiviste, dans les choix subjectifs que les artistes ont à faire lorsqu'ils conçoivent leurs œuvres dans le temps. Il se joint d'ailleurs à de nombreux auteurs qui ont souligné l'importance des archives et de la recherche historique pour l'art contemporain :

---

111 Merewether, Charles, sous la dir. de. 2006. *The Archive*. Cambridge: The MIT Press.

112 Tuer, Dot. 2005. *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*: YYZ Books.

113 Godfrey, *The Artist as Historian*.

Fast-forward from 1979 to the present, [...] historical research and representation appear central to contemporary art. There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another). These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, characters, and objects; to join together in memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture.<sup>114</sup>

De plus, deux ans auparavant, Godfrey avait travaillé sur les photographies de Tacita Dean en lien avec le sujet des archives.<sup>115</sup> En 2008, deux auteurs dont nous avons fait mention ont vu leurs publications paraître. Sven Spieker a publié *The Big Archive : Art from Bureaucracy*,<sup>116</sup> un ouvrage qui tentait de retracer le rôle du document dans l'histoire de l'art alors que la publication issue de l'exposition *Archive Fever* à New York paraissait également, muni d'un volumineux essai en introduction sur les archives et l'art signé par l'historien d'art et commissaire Okwui Enwezor.<sup>117</sup>

Ce n'est que quelques années après ses propres publications d'articles sur les archives, en 2010, qu'un ouvrage, sous la direction d'Anne Bénichou, intitulé *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, voit le jour. Elle y regroupe des articles autour du thème de la documentation dans les arts visuels. Bénichou y signe entre autres un article fort intéressant intitulé « Ces documents qui sont aussi des œuvres... ».<sup>118</sup> Dans cet ouvrage, notons également l'article de Vincent Bonin, historien d'art et archiviste qui s'est penché sur les *Time Capsules*. L'auteur, ayant rencontré l'archiviste du Andy Warhol Museum, Matt Wrbican, analyse en détail les *Time Capsules* de Warhol.<sup>119</sup>

114 *Ibid.*, p. 143.

115 Godfrey, Mark. 2005. Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh. *October*, no 114: 90-119.

116 Spieker.

117 Enwezor.

118 Bénichou, *Ces documents qui sont aussi des œuvres...*

119 Bonin.

Pour conclure notre revue de littérature, nous aimerions souligner un événement récent qui a mis en évidence le caractère politique que peuvent prendre les archives, il s'agit du mouvement social communément appelé Printemps érable qui a eu lieu au Québec en 2012. Nous avons pu observer une tendance à vouloir archiver – une *archival impulse* telle que l'a articulé Hal Foster – ainsi qu'à vouloir garder des traces et des souvenirs objectifs de la part de la population en général. Un certain esprit d'archivage a émergé de l'insatisfaction chez plus d'un à l'égard de la couverture médiatique durant le conflit, comme l'indique Enwezor : « Archival returns are often conjoined with the struggle against amnesia and anomie. »<sup>120</sup> Cette tendance s'est manifestée par un désir chez plusieurs de créer une archive complète, représentative et indépendante des principaux médias qui couvraient les événements de manière non représentative pour ceux qui vivaient le mouvement social de l'intérieur.

Certains se sont hâtés à l'organisation d'ouvrages et d'archives répertoriant des témoignages, articles, photographies et documents marquants pour le mouvement.<sup>121</sup> Nous avons également noté un certain nombre d'expositions d'archives en lien avec le mouvement social.<sup>122</sup> Il y avait un réel désir de ne pas oublier le déroulement des événements et il est intéressant de constater que l'une des réactions de la population a été de recourir aux archives. L'histoire nous prouve qu'une population peut parfois choisir de prendre en charge un certain

---

120 Enwezor, p. 37.

121 Parmi les ouvrages, mentionnons *Dictionnaire de la révolte étudiante, Printemps spécial, Je me souviendrai, Carré rouge* ainsi que *Le souffle de la jeunesse* qui ont tous paru entre le printemps et l'automne 2012, au même moment où le mouvement social battait son plein. Des numéros spéciaux de périodiques, comme celui du magazine *Esse*, ont été consacrés à l'impact du mouvement social dans le domaine de l'art. Un certain nombre de photographes indépendants ont également constitué de volumineuses archives photographiques accessibles à tous en ligne, notamment Mario Jean (MADOC) et Alexandre Guédon qui présentent leurs œuvres comme étant des archives au <<http://www.printempsquebecois.com>> et <<http://greve.twd.su>>.

122 [*P(re)*]occupations: *The Living Archives of Occupy Montreal*, une exposition sur les archives du mouvement Occupy a eu lieu d'octobre à novembre 2012 au centre Skol ainsi que *Rouge*<sup>2</sup>, une exposition de photographies prises principalement par des photographes indépendants lors du Printemps érable a eu lieu aux côtés de l'exposition internationale du *World Press Photo* au Marché Bonsecours en septembre 2012.

processus d'archivage, une création d'archives qui seraient représentatives à leurs yeux. Un exemple comme celui-ci nous fait réaliser que les archives sont étroitement liées à la mémoire, un thème que nous aborderons plus en détail au chapitre final. Enfin, le caractère politique des archives est un sujet qui mérite d'être développé davantage; nous ne nous contentons que de l'effleurer ici en lien avec le milieu des arts dans notre revue de littérature.

Notre revue de littérature nous a appris que l'usage des archives à des fins artistiques est passé beaucoup plus inaperçu dans le domaine des archives que dans le domaine de l'histoire de l'art. En effet, peu d'archivistes et de professionnels de l'information se sont prononcés sur le sujet, alors que bon nombre d'historiens d'art se sont intéressés aux archives dans l'art depuis plusieurs années déjà.

La présente revue de littérature nous aura entre autres permis de constater que les échanges entre les deux disciplines, que ce soit au niveau académique ou encore directement au niveau des artistes dans leur pratique, sont à favoriser. Bien que peu d'archivistes et professeurs en archivistique et en sciences de l'information au niveau universitaire semblent s'y être intéressés à ce jour, les collaborations, échanges et études possibles avec le domaine de l'art nous paraissent aussi réalisables qu'enrichissants. Du côté professionnel, les archivistes ont tout à gagner, particulièrement lorsqu'on pense à la fonction de diffusion des archives, en connaissant davantage les pratiques artistiques des artistes puisant dans les archives et les documents. Les artistes, quant à eux, peuvent bénéficier tout autant de l'expertise des archivistes par rapport aux fonds d'archives dont ils sont responsables.

### Chapitre 3

#### **Les stratégies d'appropriation des années soixante et l'intérêt de Rauschenberg pour les archives**

Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe. – Paul Valéry<sup>123</sup>

Ce passage de l'écrivain français datant de 1934 a été cité par Walter Benjamin dans son célèbre ouvrage *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*. Bien qu'il ne s'agisse pas de la même époque, l'énoncé de Valéry peut néanmoins s'appliquer aux années soixante, tout particulièrement aux États-Unis, où à l'ère de la consommation la population était plus que jamais bombardée d'images. Certains artistes y ont trouvé leur principale source d'inspiration, ce fut le cas de Robert Rauschenberg et d'artistes que nous pouvons associer au Pop Art tels qu'Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns et James Rosenquist. Devant la profusion d'images à laquelle ils faisaient face au quotidien, Rauschenberg et les artistes Pop, sans aucun doute préoccupés par la documentation de leur époque, ont donc usé de photographies à travers leurs œuvres.<sup>124</sup> Ils se sont appropriés des photographies dont ils n'étaient pas les auteurs – bien qu'ils utilisaient parfois leurs propres photographies. Ainsi cette pratique artistique, que l'on identifie dorénavant à « l'art d'appropriation », a connu son envol dans les années soixante.

Dans une déclaration abondamment citée, Rauschenberg a affirmé tenter d'agir dans l'espace entre l'art et la vie;<sup>125</sup> nous pouvons évoquer d'emblée sa pratique de réappropriation

---

<sup>123</sup> Benjamin, Walter. 2010. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia, p. 12.

<sup>124</sup> Cole, p. 14.

<sup>125</sup> Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 7.

comme exemple, absorbant de la sorte les multiples documents provenant de son environnement.

### Les stratégies d'appropriation des années soixante

Plusieurs stratégies d'appropriation étaient utilisées par les artistes. Rauschenberg, pour sa part, prenait majoritairement des photographies qu'il trouvait dans des journaux ou des magazines et les intégrait dans ses œuvres selon différents procédés (collage, frottage, sérigraphie, transfert avec de l'eau, du solvant ou encore de la teinture végétale). Ces exemples de stratégies d'appropriation viennent donc élargir considérablement la vision typique de l'artiste qui ne désire exprimer que son individualité singulière à travers ses œuvres.

Face à ce bombardement d'images issues des médias de masse, Rauschenberg et les artistes Pop des années soixante ont choisi de composer avec cette réalité dans laquelle ils baignaient en recourant à des stratégies d'appropriation. Cette pratique s'avère être à l'opposé de celle des expressionnistes abstraits, les artistes qui avaient la cote à l'époque. Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko et Barnett Newman en étaient les principales figures. Rauschenberg, tout comme les autres artistes Pop, n'envisageait pas l'art comme l'expression d'une individualité singulière, mais bien comme une occasion pour l'artiste de s'inscrire dans son époque, que ce soit en y réagissant ou en la documentant à travers son œuvre. Tel qu'Anne Bénichou le souligne, pour ces artistes, « le style impersonnel des photographies d'archives et la possibilité d'utiliser des clichés réalisés par d'autres apparaissent comme des options efficaces. »<sup>126</sup>

Rauschenberg et les artistes Pop sont donc allés puiser dans les images déjà existantes de leur temps, en y faisant une sélection issue de recherches ponctuelles, pour ensuite se les réapproprier à travers leurs œuvres. L'artiste prend donc un rôle similaire au journaliste, à

---

<sup>126</sup> Bénichou, *Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique*, p. 29.

l'historien, ou encore à l'archiviste.

Toutefois, il est important de prendre en considération le rôle du climat social et politique des années soixante. Celui-ci a contribué à l'élargissement du champ dans lequel les artistes désiraient s'inscrire. Il est peu dire que les années soixante ont été plutôt prenantes et riches en dénouements de toutes sortes; on les étudie encore énormément aujourd'hui, sans parler des multiples œuvres de fictions qui y prennent source. Face à des événements marquants rapportés dans les médias tels que l'assassinat de Kennedy, les premiers pas de l'Homme sur la Lune, les luttes pour les droits civiques ainsi que la guerre du Vietnam, les artistes ont porté un intérêt particulier aux archives photographiques, du fait qu'elles relèvent de pratiques sociales extra-artistiques.

Ainsi l'artiste n'est pas en marge du monde; il devient plutôt un interlocuteur de choix en puisant dans les documents issus de son environnement tels que des journaux, magazines, cartons d'invitation et publicités. Comme Nicolas Bourriaud l'indique dans son ouvrage *Esthétique relationnelle*, « [...] Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, tous ont bâti leur œuvre sur un système d'échanges avec les flux sociaux, disloquant le mythe de la "tour d'ivoire" mentale que l'idéologie romantique assigne à l'artiste. »<sup>127</sup>

L'œuvre de Rauschenberg est caractérisée par cette ouverture vers le monde; celui-ci a d'ailleurs dit: « I always wanted my works – whatever happened in the studio – to look more like what was going on outside the window. »<sup>128</sup> Bombardé par l'imagerie des médias de masse, Rauschenberg a trouvé sa méthodologie dans l'utilisation de documents photographiques qu'il collectait et triait à la suite de recherches ponctuelles, un outil original.

La photographie est donc primordiale dans l'œuvre de Rauschenberg, puisque ce sont

---

<sup>127</sup> Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 97.

<sup>128</sup> Krauss, p. 114.

des documents en grande majorité photographiques qu'il collectait en vue de leur utilisation dans sa pratique artistique. Un ouvrage fort intéressant paru en 2011 traite de la photographie dans son œuvre. Selon les auteurs: « Rauschenberg's use of photography is not only as a source of inspiration and raw material, but is also a methodological tool that itself becomes both the subject and the object of his work. »<sup>129</sup> Les documents photographiques se trouvent effectivement autant à l'avant-plan, comme sujet, qu'à l'arrière-plan, comme objet, en tant que principaux outils dans sa méthodologie de pratique artistique. C'est entre autres pourquoi nous pouvons analyser les œuvres de Rauschenberg comme des documents d'archives; parce qu'elles témoignent des activités de l'artiste tout en étant le produit de ces mêmes activités. La photographie en est le vaisseau. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, si l'on part de la définition des archives comme des documents produits ou reçus dans le cadre des activités d'un producteur, les œuvres de Rauschenberg, de par sa démarche d'appropriation, deviennent en quelque sorte des documents qui témoignent de son activité artistique et de son désir de laisser passer le monde à travers elles.<sup>130</sup>

De prime abord, il est important de comprendre les liens qui existent entre la photographie et les archives. Bien que nous développerons davantage sur ce sujet au chapitre final, nous en donnerons un aperçu afin d'être en mesure de relever adéquatement le caractère archivistique des exemples suivants issus des années soixante. Ensuite, nous aborderons la démarche de Rauschenberg et son intérêt pour les archives, en exploitant entre autres sa collection privée dévoilée dans une publication de 2012.<sup>131</sup> Nous poursuivrons en faisant référence à certains artistes des années soixante pertinents à relever, soient les artistes de performance en général, la photographe et archiviste Dorothy Levitt Beskind ainsi que l'artiste Pop Andy Warhol donné en exemple à quelques reprises. Nous concluons le chapitre avec

---

129 Cullinan, Nicholas *et al.* 2011. *Robert Rauschenberg : photographs, 1949-1962*. New York: D.A.P, p. 35.

130 Nous faisons référence ici à l'énoncé de Leo Steinberg cité en ouverture du mémoire : «What he invented above all was [...] a pictorial surface that let the world in again. »

131 Storr & Thompson.

l'une des conséquences des stratégies d'appropriation : les poursuites judiciaires auxquelles Rauschenberg et Warhol ont dû faire face.

### Photographie et archives

Comment peut-on considérer une photographie comme un document d'archives? Tout d'abord, les débuts pour le moins « archivistiques » de la photographie penchent en ce sens. En effet, dans les premiers temps de la photographie, on l'utilisait à priori pour répertorier et inventorier. Il y avait une véritable intention de dresser un nouvel inventaire du réel sous la forme d'albums, puis d'archives.<sup>132</sup> Avec la photographie, on voulait donc enregistrer tous « les types de la race humaine, avec toutes les variétés de l'anatomie du corps sous les diverses latitudes; ou encore toutes les classes, toutes les familles d'animaux, toutes les espèces de plantes, figurées dans toutes leurs parties, racines, feuillage, fleurs et fruits; ou enfin tous les échantillons utiles à l'étude de la géologie, de la minéralogie ».<sup>133</sup> On voyait dans la photographie un outil idéal afin de faire un enregistrement total du réel, pouvant ainsi créer une banque de documents truffés d'informations pour s'y référer ensuite – ceci rappelle incontestablement les archives telles que nous les connaissons aujourd'hui.

Il y avait également un contexte particulier lors de la découverte de la photographie à la fin du 19<sup>e</sup> siècle : l'accélération du processus de colonisation à travers le globe. Ayant comme but un inventaire total du réel avec la photographie, les colons allaient photographier des peuples aborigènes et les traitaient ensuite comme des artefacts dans leur création d'archives de ces peuples. Certains peuples aborigènes se sont ainsi vus « exposés », tels des artefacts, pour que les peuples colonisateurs en prennent connaissance par le biais des documents photographiques les « inventoriant ». La photographie et les archives sont dès lors entendues dans le même sens.

---

132 Rouillé, p. 120.

133 *Ibid.*, p. 122.

Susan Sontag, une auteure américaine reconnue qui a produit un essai marquant sur la photographie dans les années soixante-dix, a d'ailleurs déjà décrit la caméra comme une sublimation du fusil.<sup>134</sup> Il est surprenant de réaliser à quel point un vocabulaire de chasse est sous-entendu avec les verbes *loading*, *aiming* et *shooting* employés en photographie dans la langue anglaise. Les sujets photographiés deviennent alors la proie du photographe, tels que ce fut le cas avec les peuples aborigènes qui étaient traités comme des artéfacts. Cet exemple s'inscrit ici dans les liens entre la photographie et les archives.

Attardons-nous ensuite à un passage de Charles Merewether qui lie ainsi la photographie et les archives :

Photography is critical to the practice and authority of the archive, in so far as it folds together history as representation and representation of history. Transferring the world to image, photography as a representational structure produces a certain archival effect. And, like photography, the archive gains its authority to represent the past through an apparent neutrality, whereby difference is either erased or regulated. Both the archive and photography reproduce the world as witness to itself, a testimony to the real, historical evidence.<sup>135</sup>

Merewether pointe vers la notion d'autorité. Les archives, de manière générale, impliquent une certaine autorité par elles-mêmes; jouissant de leur statut de sources premières, les archives sont des preuves, des traces et des témoignages truffés d'informations dont on remet difficilement en question l'autorité. La photographie, tout comme les archives, fait figure d'autorité en représentant le passé en tant que document neutre, à priori. La confiance que l'on témoigne en l'autorité des documents d'archives de tout type est substituable à la confiance que l'on porte aux photographies : il s'agit de documents prouvant

---

134 *Ibid.*, p. 93.

135 Merewether, p. 160.

qu'une ou plusieurs choses ont existé dans un endroit précis, à un moment précis. D'ailleurs, il est important de se rappeler qu'une photographie est toujours une preuve de la relation directe entre un photographe et son sujet.<sup>136</sup> Bien entendu, les nouvelles avenues qu'amènent les logiciels de modifications de photographies de notre ère contemporaine viennent parfois changer la donne et semer le doute, mais il reste que la photographie demeure empreinte d'une notion d'autorité qui prend racine en sa neutralité, ce qui est tout autant le cas des archives.

Nous retrouvons également cette même autorité lorsque les archives sont utilisées à plusieurs égards dans les médias; on prend nous aussi part à cette « impulsion archivistique » telle que formulée par Hal Foster en lien avec les artistes lorsque nous accordons particulièrement de crédit aux endroits où le terme « archives » est employé, que ce soit par exemple dans un film, une publicité, un blogue ou site web.

Quant aux principaux éléments qui nous amènent à considérer les photographies que se réapproprie Rauschenberg comme des archives, les définitions de la caméra et de la photographie proposées par Enwezor s'avèrent fort pertinentes. Celui-ci considère la caméra comme une « machine à archiver », ceci expliquerait pourquoi des documents photographiques – ou encore cinématographiques – sont souvent des documents d'archives. En effet, chaque photographie est un document témoignant d'un événement s'inscrivant dans les activités d'un producteur ou d'un organisme, si nous nous basons sur la définition traditionnelle des archives. L'historien d'art en question poursuit ainsi sur les photographies comme étant des archives :

The infinitely reproducible, duplicatable image, whether a still picture or a moving image, derived from a negative or digital camera, becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image. Accordingly, over time, the photographic image has become an object of complex fascination and thus appropriated for myriad institutional, industrial and cultural purposes – governmental

---

136 Buchanan, p. 28.

propaganda, advertising, fashion, entertainment, personal commemoration, art. These uses make photography and film critical instruments of archival modernity.<sup>137</sup>

Enwezor a évoqué directement les réappropriations de photographies comme étant des instruments critiques pour l'archivisme à l'ère moderne. C'est d'ailleurs ce que nous tentons de faire par le présent travail : étudier les œuvres de Rauschenberg comme des archives par l'intégration de documents photographiques issus de stratégies d'appropriation dans leur composition, et ainsi en faire ressortir entre autres ce que permet l'utilisation des archives dans un contexte artistique.

### Rauschenberg : sa démarche

Nous avons déjà abordé à quelques reprises la démarche de Rauschenberg dans sa pratique artistique. L'artiste, de par sa logique d'appropriation, fait en sorte que ses œuvres peuvent se lire comme des archives, celles-ci devenant des documents témoignant de son activité artistique et de son époque.

Comme le rapporte l'archiviste et artiste Denis Lessard en citant un passage de David Tomkins, les archives sont traditionnellement considérées dans le domaine artistique comme étant de grande valeur pour l'étude des œuvres des artistes : « Archival material, often produced by the artists themselves, provides an invaluable insight into the social context in which art has been created and the personal and professional nature of those who created the objects we are studying. »<sup>138</sup> Rauschenberg, quant à lui, avec l'utilisation de documents dans sa pratique artistique, se trouve à avoir ouvert une multitude de fenêtres laissant transparaître le contexte social de son époque.

---

<sup>137</sup> Enwezor, p. 12.

<sup>138</sup> Tomkins, 1999, p.16; cité dans Lessard, Denis. 2011-2012. Classification des documents et conservation des archives en arts visuels: la problématique des centres d'artistes autogérés. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 43, no 1, p. 41.

Rauschenberg trouvait et réunissait donc des documents qu'il s'appropriait à des fins de création. La provenance des documents est diverse. Tout d'abord, dans le cadre de sa pratique artistique – impliquant certes une ouverture hors du commun envers son environnement médiatique –, Rauschenberg avait des séances de recherche régulières. Celles-ci consistaient généralement à parcourir des journaux et magazines d'actualité tels que le *Sports Illustrated*, le *Life* et le *Time* afin de trouver des documents (des photographies en majorité, mais également des articles, des titres, des mots ou des lettres). Rauschenberg, parfois avec ses assistants, extrayait alors les documents qui l'intéressaient de leur source. Le matériel ayant servi à la recherche était ensuite jeté; aucune retaille ou copie n'était conservée.<sup>139</sup> À partir de cette banque de documents qu'il s'est ainsi constituée, Rauschenberg procédait à une certaine classification que nous détaillerons dans la prochaine section concernant son intérêt pour les archives.

L'étape suivante de sa démarche était le collage. Comme nous aurons l'occasion de la constater à plusieurs reprises lors de l'analyse du corpus, le collage est loin d'être conventionnel dans l'œuvre de Rauschenberg. La critique d'art Rosalind Krauss, qui s'est intéressée à cet aspect, mentionne que Rauschenberg faisait passer systématiquement son œuvre, peu importe le médium (que ce soit la peinture, la sérigraphie, la sculpture ou encore de l'art de performance), par le principe du collage.<sup>140</sup> Il est question de documents de toutes sortes : coupures de photographies ou de textes provenant de journaux d'actualités et de magazines, cartes postales, cartes de souhaits, mémos ainsi que divers objets trouvés.

À ce propos, Rauschenberg affirmait: « [...] collage is a way of getting an additional piece of information that's impersonal. I've always tried to work impersonally. »<sup>141</sup> L'artiste

---

<sup>139</sup> Ces informations nous ont été transmises par l'archiviste de la Fondation Robert Rauschenberg par courriel.

<sup>140</sup> Bolmeier, p. 84.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 82.

était donc intéressé par les différentes traces d'information qu'il puisait un peu partout parmi l'abondance d'images qui l'entouraient. Ayant une soif d'information et d'images peu commune pour le domaine artistique, Rauschenberg a pu, de par leur intégration dans ses collages, devenir en quelque sorte un chroniqueur de son temps.<sup>142</sup>

Les collages de l'artiste s'avèrent si riches et méthodiques que l'on pourrait envisager en extraire tous les documents afin d'en établir la provenance, ou encore de les classifier selon un ordre chronologique par exemple. De telles tentatives d'«archivisation» de son œuvre nous paraissent possibles et assurément intéressantes, bien que difficilement réalisables.

La place de choix qu'occupaient l'improvisation et l'instinct dans sa démarche est importante à souligner. Rauschenberg semblait travailler étape par étape, en se demandant continuellement ce qui pourrait être fait et ajouté à une œuvre, en s'ajustant perpétuellement en cours de réalisation. Il avait également horreur de ce qui était prévisible ou de ce qui avait des références symboliques ou psychologiques évidentes. À ce sujet, Rauschenberg donnait l'exemple de l'œuvre *Persimmon* réalisée en 1964. Il avait choisi d'y intégrer une de ses photographies d'un verre d'eau, mais il s'est rendu compte au collage (à l'aide de la sérigraphie dans ce cas-ci) qu'il devait changer de plan : la photographie du verre d'eau avait été apposée par-dessus une partie de l'œuvre qui était d'un vert vif. Rauschenberg a aussitôt fait l'association du verre d'eau avec du poison; l'artiste a donc dû changer l'œuvre au complet afin d'enlever l'impression qu'il s'agissait bel et bien de poison.<sup>143</sup> L'approche associative n'est donc pas oblitérée dans l'œuvre de Rauschenberg; Rauschenberg s'assurait toujours qu'il y ait une connexion, une relation, entre ses documents, et c'est entre autres ainsi qu'une signification archivistique peut en ressortir, en relation avec les autres documents provenant du même ensemble.

---

142 Cole, p. 8.

143 Krauss, p. 114.

Un dernier élément pertinent à souligner par rapport à la démarche de Rauschenberg en lien avec les archives est l'utilisation de ses propres photographies. L'artiste s'est effectivement adonné à la photographie, un talent qu'il a appris à développer lors de ses études en arts au *Black Mountain College* en Caroline du Nord en 1949.<sup>144</sup> Étant passionné par le monde, mais surtout vraisemblablement par les traces à partir desquelles nous l'expérimentons, il n'est pas surprenant que Rauschenberg ait exploré les possibilités de la photographie par lui-même.

Parmi les documents qu'il intégrait à ses œuvres, on retrouve donc certaines de ses propres photographies. Soulignons le fait qu'elles étaient intégrées également aux autres documents de ses œuvres; il ne les favorisait pas parmi les documents de sa « grille » laissant passer le monde au travers d'elle, la rendant ainsi susceptible à accueillir toute sorte d'information.

À partir des années quatre-vingt, tout semble indiquer que Rauschenberg utilisait surtout ses propres photographies comme documents dans son œuvre, bien que sa démarche et son style général soient demeurés inchangés. Ceci est en conséquence des complications judiciaires résultant de certaines de ses appropriations dont nous ferons état à la fin du présent chapitre.

Pour conclure notre attention portée à la démarche de Rauschenberg, référons-nous à ce passage de Robert Storr fort intéressant qui souligne le caractère post-moderne de sa démarche; une démarche qui s'appliquerait excessivement bien à l'ère du numérique et du web 2.0 où les images sont constamment réappropriées et réutilisées :

Robert Rauschenberg lived and worked in a whirlwind of images. He was the wind itself. No American artist before or since has been so gracefully at ease with the multiplicity and diversity of visual experience around us, nor

---

144 Blessing, p. 15.

so avid of it. Before image scavenging became technologically easy, officially “postmodern,” and to that degree increasingly academic – which is to say, before computers put anything and everything at our fingertips – appetites such as Rauschenberg’s could only be satisfied if the people possessed by them made constant forays into the world, seeking out and retrieving whatever caught their eye within the enveloping tumult of stimuli.<sup>145</sup>

Il y a fort à parier que Rauschenberg chercherait à profiter de cette facilité que nous avons aujourd'hui à obtenir des images, à se les réapproprier et à les réutiliser. Il serait effectivement intéressant de voir Rauschenberg agir face à cette prolifération d'images autrement plus abondantes que celles des années soixante (post-moderne): celle de l'ère numérique (ou « post-post-moderne », comme certains l'appellent).

#### Rauschenberg : son intérêt pour les archives

L'intérêt de Rauschenberg pour les archives se retrouve ponctuellement à travers sa vie et son œuvre. D'abord, lorsqu'il était jeune garçon, il semblerait que l'artiste avait déjà un goût pour l'inventaire, la classification et la diffusion de documents trouvés à la suite d'excursions. Rauschenberg transformait alors sa chambre en un musée miniature, avec des boîtes contenant des documents issus de la flore et la faune ainsi que des objets (documents) trouvés dans la rue, rejetés par d'autres. Et ce n'est pas tout : Rauschenberg avait en plus ses murs tapissés de collages de magazines!<sup>146</sup> De tels exemples peuvent être interprétés comme des signes avant-coureurs de la pratique artistique de Rauschenberg qui se promenait régulièrement à New York pour trouver des objets à intégrer dans son travail artistique, en plus de l'importance du collage que nous lui connaissons.

La collection et l'assemblage de documents et d'objets dans sa pratique artistique vient rejoindre l'une des conséquences paradoxales de la collection de documents en archivistique :

---

<sup>145</sup> Storr & Thompson, p. 14.

<sup>146</sup> Cullinan, Nicholas *et al.*, p. 36.

« [...] at a certain point the individual components are deemed to be only another expression of those objects that surround it. Uniqueness, specificity, and individuality are destroyed within the process of archiving. »<sup>147</sup> Les liens avec le domaine archivistique et l'œuvre de Rauschenberg apparaissent notamment en la suppression de l'individualité des documents rassemblés dans un même ensemble. Les documents que Rauschenberg colligeait, qu'il soit question d'une photographie, d'une paire de chaussures ou encore d'un animal empaillé, bien qu'on porte attention à certains d'entre eux en particulier et qu'on tente de trouver leur signification (telle que la chèvre de *Monogram* par exemple), sont condamnés à être lus et compris en relation avec les autres documents se trouvant dans le même ensemble (dans une œuvre ou une série d'œuvres dans ce cas). Nous aurons entre autres l'occasion de constater cette conséquence paradoxale des archives dans notre analyse du corpus au chapitre suivant.

Par ailleurs, Rauschenberg semble avoir été animé par une « impulsion de classification », pour paraphraser Foster. La classification est sans aucun doute l'un des outils clés du domaine archivistique. Avec le volume de documents rassemblés par Rauschenberg dans le cadre de ses activités artistiques, il n'est pas surprenant que celui-ci ait développé et appliqué une certaine classification. Celle-ci est évoquée par Rauschenberg dans une déclaration datant de 2004 : « I [...] arrange my [...] colors and materials in such a way to keep them in my reach. Everything I can organize I do, so I am able to work in chaos, spontaneity, and the not yet done. »<sup>148</sup> De plus, Rauschenberg et ses assistants catégorisaient d'emblée les documents qu'ils trouvaient lors de leurs recherches ponctuelles; on retrouvait alors des catégories telles que les athlètes, la conquête de l'espace, les animaux, les objets domestiques, le transport ainsi que les emblèmes américains matérialisés en différentes piles de documents reposant sur les tables de travail de son studio à Captiva.<sup>149</sup>

147 Van Alphen, Ernst. 2009. Archival Obsessions and Obsessive Archives. In *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, sous la dir. de Michael Ann Holly & Marquard Smith, 65-84, Williamstown: Clark Art Institute, p. 66.

148 Krauss, p. 110.

149 *Ibid.* À partir des années soixante-dix, Rauschenberg a acheté une demeure à Captiva en Floride dans laquelle il a également aménagé son studio. Lorsqu'il a passé le cap de la quarantaine, Rauschenberg désirait

Un certain tri fait donc partie intrinsèque de ses activités artistiques. Du côté du domaine archivistique, le tri est l'étape qui vient justifier la conservation de pièces que l'on juge aptes à témoigner d'événements historiques.<sup>150</sup> En triant ses documents à utiliser dans sa pratique artistique, Rauschenberg avait bel et bien ce souci du témoignage d'événements historiques; le grand nombre de documents d'archives attestant d'épisodes ayant fait l'histoire comme l'assassinat de Kennedy, les premiers pas de l'Homme sur la Lune, les luttes pour les droits civiques ainsi que la guerre du Vietnam pointe certainement en ce sens.

Il y a également un intérêt pour l'inventaire qui peut être relevé chez Rauschenberg. Lors d'une entrevue, celui-ci a déclaré : « I went in for my interview for this fantastic job... The job had a great name – I might even use it for a painting – *Perpetual Inventory*. »<sup>151</sup> Alors que l'histoire ne dit pas si l'artiste a effectivement intitulé une de ses peintures ainsi (fort probablement que non selon nos recherches), un certain esprit d'inventorier est clair. L'importante utilisation de photographies par Rauschenberg, qui elles, rappelons-le, ont connu des débuts marqués par leur fonction d'inventaire, renvoie également à ce même point. Rauschenberg a d'ailleurs toujours été fier de dire qu'il est presque devenu photographe, au lieu d'être peintre (certains diront qu'il n'a jamais réellement tranché et qu'il a toujours eu un pied dans chaque forme artistique, ses peintures impliquant énormément la photographie).

De plus, il est intéressant de remarquer l'intérêt de Rauschenberg pour les États-Unis, son pays natal et dans lequel il demeura toute sa vie. Il avait vraisemblablement une intention marquée de documenter son époque à l'aide de documents issus de celle-ci, non seulement à New York et dans la scène artistique, mais en grande majorité par rapport à des

davantage de calme et voulait s'échapper de la scène new-yorkaise qui, tout comme sa ville, ne semblait jamais dormir.

150 Bonin, p. 275.

151 Krauss, p. 87. Cet emploi énoncé par Rauschenberg aura d'ailleurs servi de titre pour l'article de Krauss ainsi que subséquent pour son ouvrage de 2010 rassemblant plusieurs de ses essais.

problématiques relatives aux États-Unis dans leur ensemble. C'est ainsi que les œuvres de Rauschenberg peuvent se lire en tant qu'archives de l'époque américaine dans laquelle elles ont été créées. L'importance du contexte, particulièrement des stratégies d'appropriation qui ont connu leur envol dans les années soixante, s'impose alors dans le cadre de notre travail. Nous tentons d'en dresser un portrait général, en relevant des détails intéressants, par le biais du présent chapitre.

### Rauschenberg : sa collection privée

L'historien d'art Robert Storr a écrit dans la publication présentant la collection privée de Rauschenberg : « An artist's collection is a rare resource ».<sup>152</sup> Rauschenberg est décédé en 2008, et, comme c'est le cas avec la collection privée de grands collectionneurs (qu'ils soient artistes, designers, acteurs, chanteurs, etc.), celle-ci a fait l'objet d'une exposition – et, par le fait même, d'une publication – avant d'être mise aux enchères. La publication est parue en septembre 2012, ce qui tombait à point pour notre recherche. Elle nous a permis de mettre en lumière certains éléments auparavant inaccessibles dans l'étude de l'œuvre de Rauschenberg. Sa collection privée nous montre tantôt ses intérêts, tantôt ses inspirations pour sa pratique artistique. Nous avons sélectionné cinq œuvres particulièrement intéressantes dans une perspective archivistique. Nous les présentons en ordre chronologique selon leur date de création.

---

152 Storr & Thompson, p. 9.



Fig.4 Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst (Art Forms in Nature)*, 1928 et une illustration de la publication intitulée *Impatiens glandulifera*.

Tout d'abord, Rauschenberg possédait un ouvrage à succès datant de 1928 qui se voulait en quelque sorte être un inventaire photographique de la beauté de la nature par le photographe et artiste allemand Karl Blossfeldt. Cet objet de collection est intéressant parce que Rauschenberg était clairement très impliqué dans la discipline photographique, et ce livre constitue une référence en la matière. De plus, comme nous l'avons mentionné précédemment, la photographie a connu des débuts liés à sa fonction d'inventaire et ce livre publié en 1928 n'y échappe pas : Blossfeldt semblait vouloir inventorier la beauté de la nature, rien de moins. On pourrait argumenter que Rauschenberg, tout comme lui, voulait faire un inventaire du monde qui l'entourait à travers les différentes époques et expériences qu'il a vécues.

Rauschenberg possédait également une œuvre particulière de Marcel Duchamp, l'un des plus grands artistes modernes, un homme qu'il a d'ailleurs croisé sur la scène artistique new-yorkaise des années soixante, alors qu'il rééditait les *readymades* qu'il avait réalisés entre les années 1910 et 1930. L'œuvre en question est une boîte verte contenant pas moins de 93 documents produits ou reçus par Duchamp dans le cadre de ses activités artistiques. Rauschenberg possédait la neuvième édition sur trois cents.

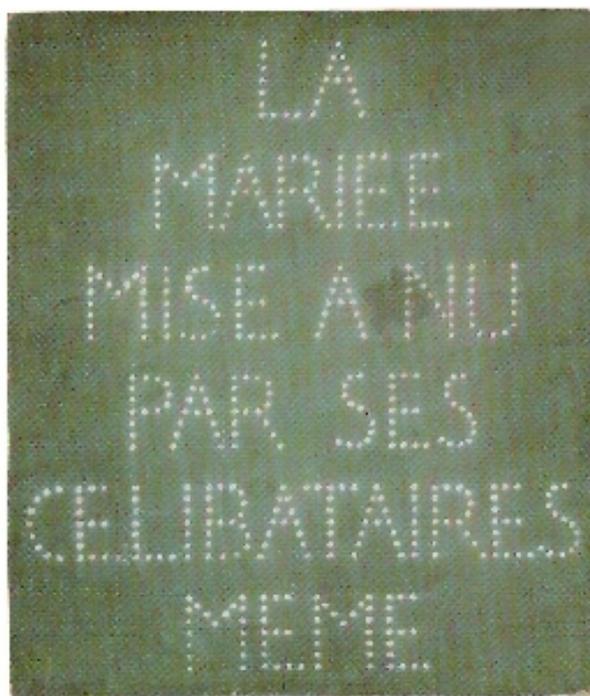


Fig.5 Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Boîte verte), 1934. (extérieur de la boîte)

Une plaque de couleur et 93 notes, dessins, photographies, et/ou fascimiles par Duchamp dans une boîte de carton verte, 33.5 x 27.9 x 2.5 cm. Édition de 300.

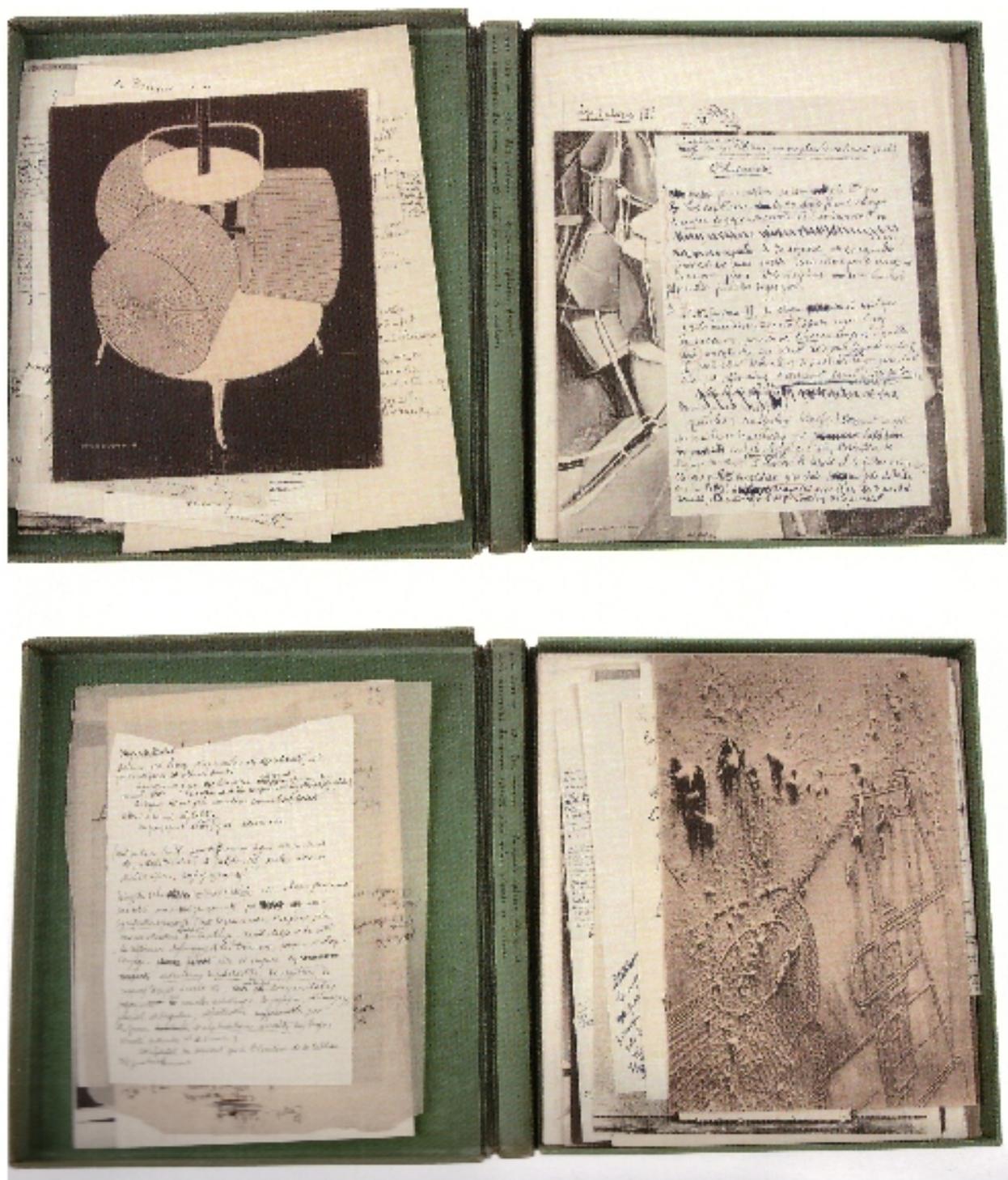


Fig.6 Détail (intérieur de la boîte).

Il y a certainement une grande dimension archivistique à l'œuvre. Datant de 1934, elle précède la création de l'œuvre similaire *La-boîte-en-valise* (1935-41) de Duchamp que nous avons présentée lors de la revue de la littérature.

Dans la figure 6, il est possible de lire sur la reliure interne de la boîte : « Cette boîte 09/300 doit contenir \_\_\_ documents (photos, dessins et notes manuscrites des années 1912-15) ainsi qu'une planche en couleurs. » Duchamp évoquait donc clairement les archives dans son art à cette époque, en allait même jusqu'à faire une inscription pour le moins archivistique répertoriant ce qu'il y avait comme documents dans la boîte.

Dans la même figure, nous pouvons voir dans le coin supérieur droit ce qui a tout l'air d'un croquis de l'œuvre *Nu descendant un escalier* (1912) de Duchamp. Tout indique qu'il s'agit réellement de 93 documents d'archives de Duchamp qui ont été créés organiquement, soient produits ou reçus, dans le cadre de ses activités artistiques. Néanmoins, il s'agit fort probablement de copies soigneusement reproduites par l'artiste, car il est indiqué que l'œuvre possédée par Rauschenberg serait la neuvième édition sur trois cents. Le fait d'avoir choisi de copier méticuleusement un si grand nombre de documents d'archives souligne leurs valeurs aux yeux de Duchamp, artiste précurseur de l'art d'appropriation.

Il est intéressant de constater que Rauschenberg possédait une œuvre de Kurt Schwitters, soit *Modish* (1947). Comme il l'a été mentionné, plusieurs critiques d'art ont identifié cet artiste en tant que source d'inspiration pour Rauschenberg, alors que ce dernier a affirmé n'avoir vu de ses œuvres qu'en 1959, donc bien après avoir débuté sa pratique du collage.<sup>153</sup> Rauschenberg se serait aussitôt senti interpellé par l'art de Schwitters; aussi il n'est pas surprenant que l'artiste ait tenu à posséder au moins une de ses œuvres.

---

153 *Ibid.*, p. 58.

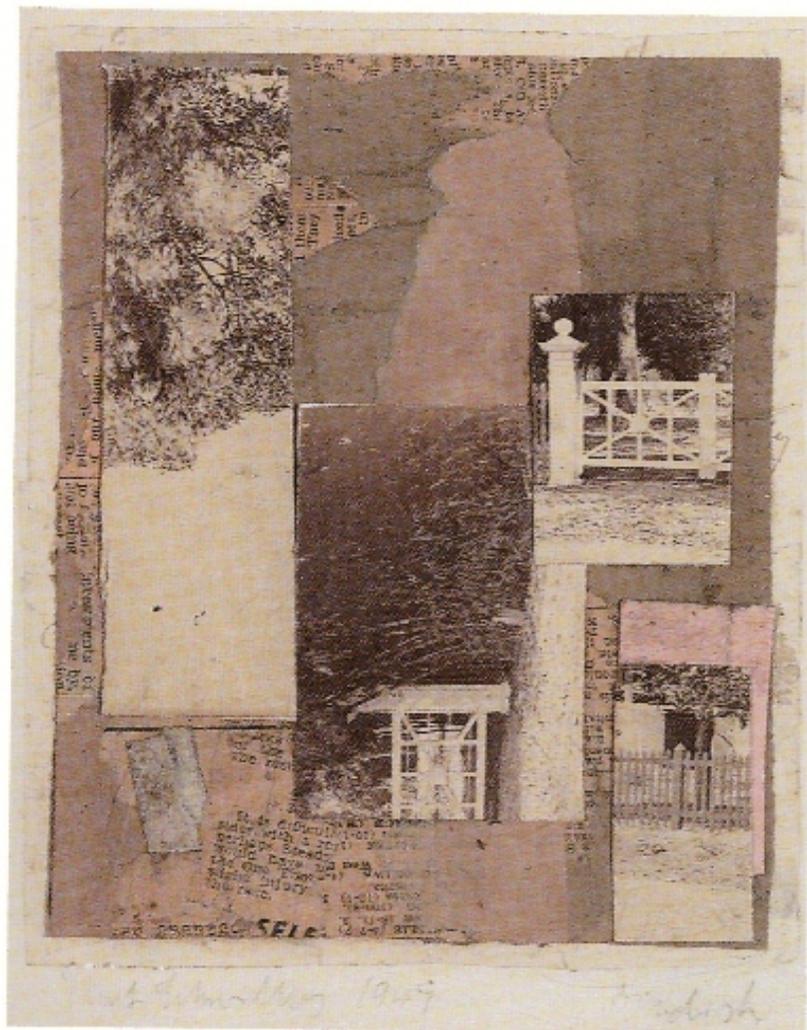


Fig.7 Kurt Schwitters, *Modish*, 1947.  
Photographies, coupures de journaux et collage de papier sur papier, 17.8 x 14.5 cm.

Un caractère archivistique se fait également sentir dans l'œuvre en question; les photographies pointant vers un lieu qui nous serait familier évoquent la mémoire et amènent ainsi une certaine nostalgie à l'œuvre. Il y a également une référence à l'archivistique par la disposition des documents dans plusieurs sens qui ramènent ainsi à une surface horizontale, telle une table de travail, et non verticale comme les beaux-arts l'entendent généralement.

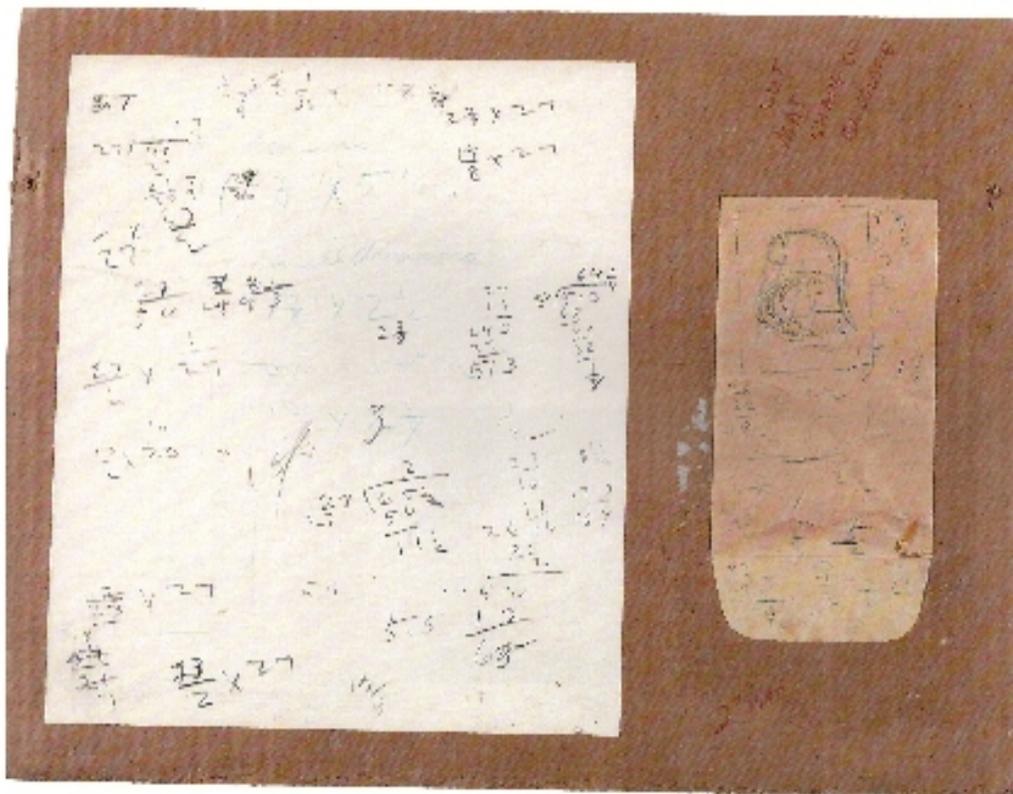


Fig.8 Jasper Johns, *Sketch for Gray Alphabets*, 1956, crayon et crayon de couleur sur papier et enveloppe, fixé sur du carton, 30.5 x 37.5 cm.

Il est connu que Rauschenberg collaborait souvent avec d'autres artistes, ce fut le cas avec ses amis Jasper Johns, John Cage et Merce Cunningham. Il se trouve que Rauschenberg a conservé plusieurs documents d'archives – issus de leurs activités artistiques – dont ils sont les producteurs. Les documents faisaient partie de sa collection d'art privée au même titre que les œuvres d'art, parfois aux côtés des œuvres de ces mêmes artistes. Les documents d'archives ont donc été présentés dans l'exposition portant sur sa collection privée en 2011 à la Gagosian Gallery en tant qu'œuvres d'art, et non en tant que documents les entourant (cela vaut pour la publication de 2012 également). La figure 8 constitue un exemple de ces œuvres-documents – qui sont en fait des archives, par définition.

Une dernière œuvre nous a paru significative d'un point de vue archivistique. Il s'agit de *Young Rauschenberg* (1962) d'Andy Warhol. En effet, une relation d'amitié s'est établie entre les deux artistes qui œuvraient dans la scène artistique new-yorkaise à la même époque. Au cours de leurs carrières artistiques respectives – qui étaient somme toute très différentes –, ils ont collaboré à quelques reprises. Il est intéressant de constater que Warhol a réalisé un portrait de Rauschenberg. Tout semble indiquer que Warhol l'aurait donné en cadeau à Rauschenberg en 1962, au moment même de sa création, et que Rauschenberg l'aurait ainsi conservé toute sa vie.



Fig.9 Andy Warhol, *Young Rauschenberg*, 1962.  
Encre sérigraphiée sur lin, 88.9 x 48.3 cm.

Qui plus est, la photographie de famille dans la partie inférieure serait un document d'archives fourni par Rauschenberg – il s'agit effectivement de sa famille, Rauschenberg étant le poupon tenu par sa mère au centre – avec lequel Warhol a fait une sérigraphie, sa technique de choix. Les photographies de famille sont évidemment très répandues dans le domaine archivistique. Quant à elle, la photographie de la famille de Rauschenberg incluse dans l'œuvre de Warhol ne s'éloigne pas du fonctionnement général des photographies personnelles : « [...] they focus on leisure events and the depiction of a happy family at home, regardless of whether these represent life as it was normally experienced by any of the participants. »<sup>154</sup> Il est toutefois intéressant de s'attarder à la présence d'une telle photographie dans le portrait de Rauschenberg; il y a évidemment une importance qui est accordée aux origines et à la mémoire. L'histoire ne dit malheureusement pas si l'assemblage de ces photographies (et documents d'archives) était l'idée de Warhol ou de Rauschenberg, ou des deux artistes.

#### Les artistes de performance

Même si nous pouvons en retracer les origines bien avant la décennie des années soixante, c'est réellement à ce moment-là que l'art de performance a débuté. Dans cette forme d'art, l'objet artistique en soi est temporaire; l'artiste orchestre sa performance qui a lieu à un certain endroit à un certain moment – qu'elle dure quelques minutes ou quelques semaines – puis celle-ci prend fin et ne peut être revisitée que par sa documentation. C'est là que les archives ont un rôle privilégié. Ces artistes comptent donc sur les enregistrements de leurs événements artistiques. L'historien d'art Enwezor affirme que l'art de performance constitue une pratique qui est autant tournée sur elle-même que vers la lentille de la caméra.<sup>155</sup> Les traces que ces performances pouvaient laisser étaient donc pensées même avant que les

---

154 Buchanan, p. 31.

155 Enwezor, p. 22.

performances aient lieu. Le cas des artistes de performance vient donc souligner la période particulière qu'étaient les années soixante qui ont ainsi influencé l'utilisation des archives photographiques dans l'art contemporain.

Dorothy Levitt Beskind



Fig.10 Dorothy Levitt Beskind, *Robert Rauschenberg*.

Nous jugions utile d'aborder brièvement cette photographe et archiviste peu connue dont nous avons pris connaissance lors de notre recherche. Dorothy Levitt Beskind œuvrait sur la scène artistique new-yorkaise des années soixante et soixante-dix à titre de photographe : celle-ci photographiait des artistes qu'elle rencontrait à New York, que ce soit dans leurs studios, à des événements ou encore à leurs domiciles. Ce qui fait en sorte qu'on a d'abord lu ses photographies comme des archives, et non comme des photographies au sens de

créations artistiques. Cela s'explique également en partie parce qu'il était beaucoup plus difficile pour une femme à cette époque d'être une artiste photographe que d'être une archiviste et collectionneur.<sup>156</sup>

Pourtant, au milieu des années soixante, les photographes ont réellement commencé à être mis à l'avant-plan : « David Bailey produced *Box of Pin-Ups* in 1965 and in 1966 the film *Blow-up*, directed by Michelangelo Antonioni, glamorized the photographer. »<sup>157</sup> Il y avait décidément un engouement photographique – et donc, archivistique par analogie. Ayant pris l'affiche en 1966, le célèbre film d'Antonioni s'inscrit lui aussi dans le courant des stratégies d'appropriation des années soixante (la caméra étant l'outil ultime d'appropriation du réel).

Beskind faisait donc partie de cette tendance à documenter son époque, une tendance à laquelle Rauschenberg a certainement pris part également. Il est intéressant de constater que les deux artistes ont eu des rapports inverses par rapport à l'art et aux archives: Rauschenberg a commencé par être un artiste à temps plein, puis a choisi de documenter son époque dans ses toiles à l'aide de documents, alors que Dorothy a d'abord été reconnue comme archiviste et ensuite comme artiste, c'est-à-dire pour la valeur esthétique de ses photographies.

### Andy Warhol

Nous avons déjà traité de l'artiste Pop à maintes reprises. Celui-ci est d'ailleurs considéré comme « the quintessential archival artist » par Enwezor, un titre qu'il a prononcé lors de sa conférence le 13 mars 2013 dans le cadre de la série de conférences « L'art contemporain entre le temps et l'histoire » au Musée d'art contemporain de Montréal. Il est donc question ici d'analyser une des œuvres de Warhol qui est particulièrement pertinente d'un

---

<sup>156</sup> Corby, Vanessa & Joanne Crawford. 2002. *Making sense of the city: films and photographs of artists in New York by Dorothy Levitt Beskind*. Leeds: University Gallery Leeds, p. 6.

<sup>157</sup> *Ibid.*

point de vue archivistique : *Race Riot* (1963). Warhol a commencé sa pratique artistique dans les années soixante, inspiré par la photographie de presse, soit l'un des grands vecteurs de la culture populaire qui le fascinait tant. Il a entre autres débuté par peindre à l'acrylique une première page agrandie du *New York Post* en 1961, une du *Daily News* en 1962, ainsi qu'une du *New York Mirror*, datant du 4 juin 1962, entièrement consacrée à un accident d'avion.<sup>158</sup> Il avait dès lors un désir marqué pour le recyclage de représentations déjà « consommées » par la culture populaire.<sup>159</sup> Alors que beaucoup l'ont accusé de faire du « low art » (son opposé étant le « high art » reposant sur les qualités techniques de représentation de l'artiste),<sup>160</sup> Warhol a introduit « les stéréotypes de la presse à sensation dans l'espace jusqu'alors protégé du grand art. »<sup>161</sup>



Fig.11 Andy Warhol, *Race Riot*, 1963.  
Sérigraphie sur papier strathmore, 76.5 x 101.6 cm.

<sup>158</sup> Rouillé, p. 409.

<sup>159</sup> Lavoie, Vincent. 2003. *L'instant-monument : du fait divers à l'humanitaire*. Montréal: Dazibao, p. 135.

<sup>160</sup> Obalk, Hector. 2001. *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Paris: Flammarion.

<sup>161</sup> Rouillé, p. 410.

Lors d'émeutes raciales en Alabama en mai 1963, le photographe James Moore a capturé des clichés pour le moins déstabilisants qui ont par la suite circulé abondamment dans les médias. On y voit des chiens de policiers qui attaquent des personnes à la peau noire manifestant pour leurs droits civiques.

Warhol s'est donc approprié l'une des photographies de Moore et l'a imprimé à grande échelle sur du papier. Il en a fait trois reproductions : une sur fond blanc, une sur fond rouge, ainsi qu'une autre sur fond bleu. Il s'agit des trois couleurs du drapeau américain. Il est difficile de ne pas y voir un certain message politique de la part de l'artiste, pointant les inégalités sociales persistantes aux États-Unis. L'analyse d'Enwezor de la pratique artistique de Warhol, et particulièrement de l'œuvre *Race Riot*, nous est apparue très juste par rapport aux archives :

Though seemingly interested in celebrity and media spectacle, Warhol grasped the potential of such images as a means of plumbing the psychic ruptures in the American collective imaginary, as a speculum for examining the violence, tragedies, and traumas of the American self. Building on archival analyses of visual history, oftentimes generated in the media – as is the case with *Race Riot* (ca. 1963) – considerations of the relationship between documentary information converge with aspects of witnessing and collecting memory. The uses to which Warhol subjected the archive of mass media have engendered and encoded some of the most sustained reflexive accounts on photographs as an incunabulum of public memory.<sup>162</sup>

Warhol aborde effectivement la mémoire publique à travers ses réappropriations de photographies de médias de masse dans les années soixante, telle que ce fût le cas avec *Race Riot*.

---

162 Enwezor, p. 26.

### Quand l'appropriation mène en poursuite judiciaire

Les stratégies d'appropriation ont cependant amené leur lot de problèmes pour certains artistes, et Rauschenberg et Warhol n'y ont pas échappé. En effet, les producteurs de certaines photographies ont poursuivi les artistes en réclamant des droits d'auteurs. Louise Hamon en a fait le sujet de sa thèse de doctorat de 1999. Celle-ci énonce bien la réalité malheureuse des œuvres d'art s'appropriant des documents dont l'artiste n'est pas l'auteur : « In a work of visual art, there are no such things as quotation marks, no cue to the perceiver/interpreter that a part of the artistic statement belongs to someone else. »<sup>163</sup>

En premier lieu, Charles Moore, l'auteur de la photographie d'une émeute raciale en Alabama en mai 1963, s'est rendu compte de la réappropriation de Warhol.<sup>164</sup> Inconfortable à l'idée de négocier avec le flamboyant artiste et son assistant, comme compensation, Moore a accepté deux impressions de fleurs de Warhol et la promesse de l'artiste qu'il le créditerait par rapport à l'œuvre en question à chaque fois qu'il en aurait l'occasion. Fait intéressant, il a été découvert plus tard que ces mêmes impressions de fleurs de l'artiste Pop étaient également des violations de droits d'auteurs : Warhol a utilisé des photographies provenant d'un catalogue de semences de la compagnie Burpee sans les créditer. Ce qui est encore plus amusant est que Moore et l'agence de presse Black Star pour laquelle il travaillait ont eu toute la misère du monde à vendre les œuvres en question; celles-ci ont finalement été vendues pour la très modique somme de 250\$. Warhol a donc eu à composer avec plusieurs poursuites de la sorte, dont la majorité se réglaient à l'amiable, généralement par des œuvres offertes comme compensation matérielle ainsi que la promesse qu'il créditerait les producteurs des documents aussi souvent que possible.

Les mêmes genres d'ententes ont eu lieu avec les poursuites auxquelles Rauschenberg

---

163 Harmon, p. 76.

164 Steyerl, p. 103.

a dû faire face. La plus connue est sans doute celle entourant l'œuvre *Pull* (1974). En 1974, lors d'une de ses séances de recherche ponctuelles, Rauschenberg découpa une photographie d'un garçon plongeant dans une piscine, photographie qui faisait en fait partie d'une publicité de la compagnie de caméra Nikon. Il l'a ensuite sérigraphié sur une toile de sa série *Hoarfrost*. Morton Beebe, le photographe, fut mis au courant de la réappropriation d'une de ses photographies deux ans plus tard, et il poursuivit Rauschenberg.<sup>165</sup> Leur correspondance précédant la poursuite est des plus révélatrices, en voici des extraits :

*Lettre de Morton Beebe envoyée à Robert Rauschenberg, datée du 4 janvier 1977:*

Dear Mr. Rauschenberg:

Imitation is the height of flattery. In seeing the outstanding cover story on you in Time Magazine of November 29, 1976, I noticed, as did a number of my friends, a remarkable similarity between the reproduction of your original piece of art, entitled "PULL, 1974," of a diver vanishing into a pool. There is a remarkable resemblance to a photograph of mine of a Mexican diver plunging off a cliff in Acapulco, copyrighted in 1972, and published as a portfolio of my work by Nikon, the camera company. It's remarkable that the image of the boy diving superimposed over the reproduction in Time Magazine match perfectly on a light box. Here enclosed is a copy of the Nikon advertisement of the time. [...].

*Lettre de Robert Rauschenberg envoyée à Morton Beebe, datée du 27 janvier 1977:*

Dear Mr. Beebe,

I was surprised to read your reaction to the imagery I used in "Pull", 1974. Having used collage in my work since 1949, I have never felt that I was infringing on anyone's rights as I have consistently transformed these images sympathetically with the use of solvent transfer, collage and reversal as ingredients in the compositions which are dependent on reportage of current events and elements in our current environment hopefully to give the work the possibility of being reconsidered and viewed in a totally new concept. [...].<sup>166</sup>

---

165 Harmon, p. 2.

166 Allen, Greg. *greg.org: the making of: Beebe v. Rauschenberg: Declaring 'Victory'*.

Évidemment, Beebe ne s'est pas contenté de cette correspondance et a donc poursuivi Rauschenberg pour réclamation de droits d'auteurs. Une entente à l'amiable a été conclue entre les deux principaux intéressés : Rauschenberg a payé les frais d'avocat de Beebe, et lui a aussi donné une copie de l'impression de l'œuvre, « as if to return at least one of his nomadic children home to its rightful parent. »<sup>167</sup> Mais Rauschenberg n'a jamais vu quelque chose à cacher dans sa pratique de réappropriation, tout comme Warhol. On a d'ailleurs trouvé dans la *Time Capsule* 39 une lettre de la compagnie Coca-Cola révélant que Warhol n'avait pas la permission d'utiliser leur logo pour une de ses sérigraphies. Comme l'indique Vincent Bonin : « L'énoncé véhiculé par cette lettre s'inscrit implicitement au sein du discours sur l'œuvre où la transgression est admissible. »<sup>168</sup>

C'est peut-être ce qu'il faut en retenir: les médias de masse ont entraîné un tel bombardement d'imagerie dans les années soixante que des artistes étant préoccupés par l'absorption du monde qui les entoure, tels que Rauschenberg et Warhol, ne voyaient pas de mal à se réapproprier des images auxquelles ils étaient exposés. Le moins qu'on puisse dire est que de telles réactions dans les années soixante étaient certainement précurseurs au débat entourant le copyright aujourd'hui, à notre ère où le numérique facilite et implique plus que jamais la circulation, l'appropriation, mais aussi l'accumulation de documents. Enwezor a d'ailleurs mentionné, lors de sa conférence sur les archives le 13 mars 2013 au Musée d'art contemporain de Montréal, que la constante accumulation de matériel sur le web vient directement évoquer les archives.

---

<[http://greg.org/archive/2012/07/03/beebe\\_v\\_rauschenberg\\_declaring\\_victory.html](http://greg.org/archive/2012/07/03/beebe_v_rauschenberg_declaring_victory.html)> (Page consultée le 21 avril 2013).

167 Harmon, p. 77.

168 Bonin, p. 271.

Par le biais du présent chapitre, nous avons brossé un portrait d'ensemble du contexte des années soixante – particulièrement des stratégies d'appropriation – dans lequel la pratique artistique de Rauschenberg vient s'inscrire. Nous avons entre autres vu que les liens entre la photographie et les archives sont nombreux et bien ancrés. Nous avons constaté que l'intérêt pour les archives de Rauschenberg s'est manifesté de plusieurs façons tout au long de sa vie, sa collection privée nous fournissant de récentes données intéressantes. Les exemples des artistes de performance, d'Andy Warhol et de Dorothy Levitt Beskind ont été relevé en raison de leur pertinence avec les archives ainsi que de leur présence sur la scène artistique new-yorkaise des années soixante. Finalement, les poursuites judiciaires auxquelles Rauschenberg et Warhol ont eu à faire face nous ont permis de comprendre les conséquences potentielles de l'art d'appropriation.

## Chapitre 4

### **Comment Rauschenberg « let the world in »: analyse du corpus**

We can never forget that an individual work of art and the historical constellation of which it is a part, like a light radiating from a distant galaxy or merely the sunlight outside the shaded windows of the archive, has come from a time and place that still resonates, and what is past is not necessarily so.<sup>169</sup>



Fig.12 Robert Rauschenberg travaillant avec des documents dans son studio.

---

169 Holly, p. 11.

Dans le cadre de ce chapitre, il s'agit de comprendre comment Rauschenberg a créé une surface picturale qui laisse passer le monde à travers elle – « let the world in », tel que Steinberg l'a énoncé pour la première fois en 1972 à propos de l'artiste. De par sa démarche d'appropriation (figure 12), ses œuvres deviennent en quelque sorte des documents d'archives témoignant de son activité artistique et de ce désir d'y laisser entrer le monde. Dans nos analyses, nous accordons une importance particulière aux documents composant cette surface. Nous retraçons parfois leur provenance lorsque cela est possible. Les quatre qualités que l'on prête aux documents d'archives, soit l'information, le témoignage, l'émotion et la trace, sont relevées à plusieurs reprises.

Nous poursuivons donc avec notre « lecture archivistique » des dix œuvres constituant le corpus qui sont présentées selon l'ordre chronologique où elles ont été produites dans la carrière de Rauschenberg. Il est à noter que nous avons conservé les titres originaux en langue anglaise pour ne pas risquer d'en altérer la signification par la traduction, surtout qu'il s'agit de titres relativement courts et non de textes exhaustifs.

*Untitled (Man with White Shoes), 1954-1955/1958*

La première œuvre à laquelle nous nous attardons est un imposant *combine* – mariant la peinture, la sculpture et l'art d'installation – réalisé à la fin des années cinquante et ayant certainement contribué au succès de Rauschenberg alors qu'il débutait sa carrière. Comme pour plusieurs autres de ses œuvres, Rauschenberg a préféré ne pas lui donner de titre, bien que des historiens et critiques d'art réfèrent depuis longtemps à l'œuvre en pointant son document le plus frappant : un homme aux souliers blancs. En fait, ce titre fait référence à deux éléments : la photographie de l'homme habillé en blanc, portant effectivement des souliers blancs, puis une réelle paire de chaussures enduites de peinture blanche « with crumpled white socks dangling over their sides, as if the man in the picture has just stepped

out of them and walked away. The shoes, haunting in their emptiness, set a tone for the loneliness that is conveyed overall by the combine, despite its treasure of personal associations. »<sup>170</sup>



Fig.13 Robert Rauschenberg, *Untitled (Man with White Shoes)*, 1954-1955/1958. Huile, crayon, papier, canevas, tissu, journaux, photographies, bois, verre, miroir, aluminium, liège, et peinture trouvée, avec paire de souliers de cuirs peints, herbe séchée, et poule Dominique empaillée, sur structure de bois montée sur cinq roulettes, 219.7 x 94 x 66.7 cm. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.

<sup>170</sup> Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 87.

Les chaussures sont fixées sur une surface à l'intérieur de la structure à droite de la photographie de l'homme au complet blanc. Il nous est seulement possible de voir les chaussures lorsque nous nous plaçons derrière l'œuvre, par une « fenêtre » ouvrant sur l'intérieur de la structure. Nous avons effectivement l'impression que l'œuvre est « aérée », s'ouvrant sur le monde par ses espaces vides ainsi que ses documents réunis par le collage sur les multiples surfaces qui, elles, impliquent que le visiteur doive se déplacer et prendre un certain temps pour examiner l'ensemble des éléments.

*Untitled (Man with White Shoes)* contient un nombre particulièrement élevé de documents d'archives personnelles de Rauschenberg. Plusieurs historiens et critiques d'art ont interprété ce choix de documents comme une indication du caractère autobiographique de l'œuvre, une interprétation à laquelle l'artiste s'oppose, expliquant qu'il était au début de sa carrière et qu'il ne savait pas quoi faire d'autre, semblant ainsi suivre le dicton littéraire appliqué au milieu des arts : « write about what you know ». <sup>171</sup>

Parmi les documents d'archives personnelles de Rauschenberg renvoyant ainsi à sa vie et à ses souvenirs, nous relevons une photographie de la maison familiale des Rauschenberg à Port Arthur qui est juxtaposée à une photographie d'une maison entourée d'eau, une photographie de son ex-femme Susan Weil, une photographie de sa soeur Janet lorsqu'elle avait douze ans, une coupure de presse de sa même soeur alors qu'elle était la « Louisiana Yam Queen », une photographie de ses parents lorsqu'ils formaient un jeune couple, <sup>172</sup> une coupure de presse annonçant les noces d'argent de ses parents, une photographie de son fils Christopher, <sup>173</sup> ainsi qu'une touchante lettre qu'il a écrite à son père:

---

171 Brooks, p. 73.

172 Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 87.

173 Ikegami, Hiroko. 2010. *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge: MIT Press, p. 74.

« I hope you still like me Bob cause I still love you. Please wright [*sic*] me *back* love love Christopher. »<sup>174</sup> L'historienne Mary Lynn Kotz a comparé l'œuvre à un « scrapbook ».<sup>175</sup>



Fig.14 Détail (vue du côté gauche de l'œuvre).

Lorsque la critique d'art Rosetta Brooks a demandé à Rauschenberg comment il réagissait à l'interprétation de son utilisation de documents d'archives personnelles – telles que des photographies de famille par exemple – comme étant autobiographiques, celui-ci a dit : « Combined with all the other material in the work, the photos are just presentations of

---

174 Blessing, p. 26.

175 *Ibid.*, p. 16.

information. »<sup>176</sup> Ce détail est intéressant car la réponse de l'artiste pointe directement vers l'information, qui, elle, constitue une qualité importante que l'on prête aux documents d'archives.<sup>177</sup>



Fig.15 Détail (vue du dessous de la structure surélevée de l'œuvre).

L'aspect pêle-mêle des documents dispersés dans de multiples sens sur les surfaces de l'œuvre, ainsi que l'emboîtement et l'empilement de ses différentes sections, évoquent également les lieux archivistiques. De plus, le jaunissement des documents réunis par la

---

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Les multiples sens selon lesquels les documents sont apposés à la surface sous-entendent une surface horizontale plutôt que verticale, telle une surface de travail que l'on remplit quotidiennement de documents dans le cadre de nos activités. Nous développerons davantage sur l'aspect horizontal à partir des propos de Steinberg dans notre analyse de l'œuvre *Third Time Painting*.

technique du collage de Rauschenberg sur les multiples surfaces de l'œuvre (ceci est particulièrement visible sur les coupures de journaux) rappelle le problème de la conservation auquel ont à faire face tant le domaine des archives, que celui des arts visuels.

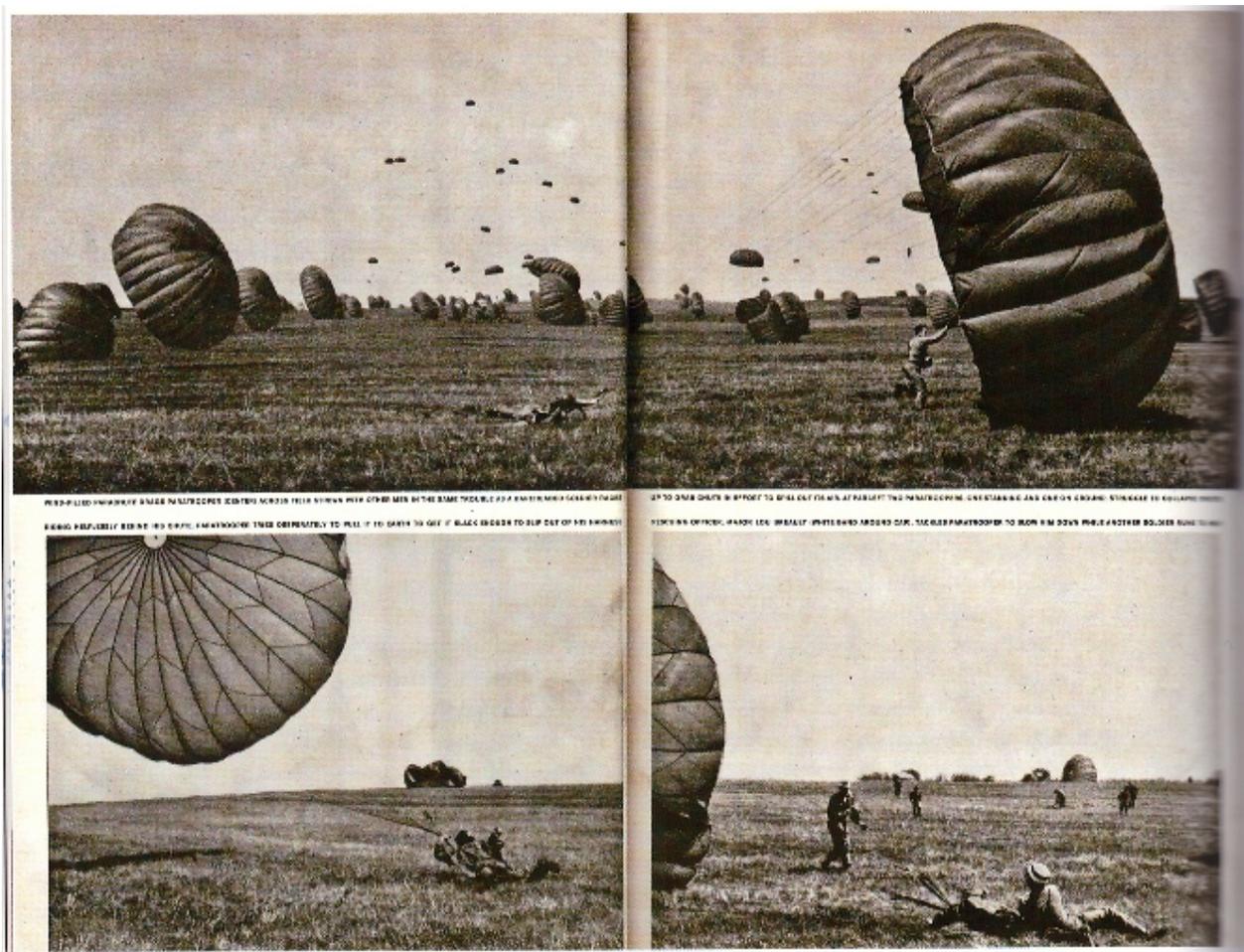


Fig.16 Photographies tirées de l'article « It's What We Volunteered For » du magazine *Life* datant du 5 mai 1958. Photographies par la *United Press International*.

Grâce aux recherches menées par différents auteurs, la provenance exacte d'un document d'archives que l'on peut apercevoir dans le haut de la figure 14 a été retracée. Il s'agit d'une photographie de soldats atterrissant en parachute parue dans le magazine *Life* en

mai 1958 (figure 16).<sup>178</sup> Rauschenberg avait identifié la date de l'œuvre comme étant 1954-1955, mais cette découverte vient confirmer que Rauschenberg ajoutait parfois des documents sur certaines de ses œuvres réalisées des années auparavant, comme s'il s'agissait d'un fonds d'archives ouvert. La surface des œuvres de Rauschenberg semble demeurer ainsi toujours ouverte, prête à accueillir de nouveaux documents, de nouvelles traces du monde. Une autre photographie provenant du même article est réutilisée dans une autre œuvre de Rauschenberg, *Monogram*, ce qui démontre l'habileté de l'artiste à travailler sur plus d'une œuvre simultanément.<sup>179</sup> Ikegami explique le triste contexte dans lequel les photographies des soldats en parachute ont été prises :

The article describes a tragic accident during a military parachute exercise, when a blast of wind inflated the soldiers' parachutes at the moment of landing, dragging them helplessly across the ground at high speed. In a desperate attempt to save his colleague's life, the soldier in the picture is "rac[ing] up to grab [the] chute in [an] effort to spill out its air".<sup>180</sup>

Les qualités émotionnelles de tels documents d'archives ont donc bel et bien été considérées par l'artiste. Il est intéressant de constater qu'autant les documents d'archives personnelles énumérés plus tôt que les documents d'archives réappropriés par Rauschenberg présentent un vaste potentiel émotionnel. Leur existence au sein de l'œuvre de l'artiste est donc régie par le fait qu'ils ont le pouvoir de faire ressentir des émotions à la personne qui les examine.

Notre expérience – puisque nous avons pu observer l'œuvre en personne – est que l'émotion de la nostalgie nous envahit; il y a quelque chose de très personnel et nostalgique, ainsi que narratif (avec la figure prédominante de l'homme habillé en blanc et de ses chaussures), à propos d'*Untitled (Man with White Shoes)*. N'étant pas collée au mur, mais bien

---

<sup>178</sup> Ikegami, p. 74.

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> *Ibid.*

debout, élancée verticalement au milieu de la salle, l'œuvre semble avoir sa propre identité, ayant presque une grandeur correspondante à celle d'une personne. En l'examinant de tous les côtés afin de s'assurer d'avoir perçu adéquatement son ensemble, nous sommes rapidement intrigués par la provenance et la signification de chaque document qui y est utilisé, ceux-ci étant bien mis à l'avant-plan. Le domaine des archives plane définitivement derrière une œuvre comme celle-ci.

*Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers, 1959-1960*



Fig.17 Robert Rauschenberg, *Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers, 1959-1960*.

Transfert de solvant sur papier, avec érosion, crayon et gouache, 36.8 x 29.2 cm. The Museum of Modern Art, New York. Don anonyme.

La commissaire Jennifer Blessing décrit la série « Canto » réalisée par Rauschenberg entre 1958 et 1960 ainsi :

Starting in 1952, Rauschenberg appropriated magazine pictures, transferring them to paper with solvents. By the end of the decade, he had perfected this technique in a virtuoso series of drawings, *Thirty-four Illustrations for Dante's Inferno* (1958-60), which feature the ghostly remains of source images and whose striated surfaces seem to flicker like the screens of the rapidly spreading new medium of television.<sup>181</sup>

La série a effectivement un caractère lugubre dû aux résidus des transferts d'images (majoritairement impossibles à identifier par leur manque de détail) que Rauschenberg effectuait, en plus de la prédominance des teintes de gris, ainsi que l'allure spectrale générale. La qualité que l'on prête aux documents d'archives de « trace » est particulièrement tangible dans le cadre de cette série plutôt macabre. Les cernes entourant les transferts d'images évoquent l'apparition et la disparition de ces mêmes documents (par exemple avec les figures dans le coin supérieur gauche de l'œuvre de la série analysée ici); les traces étant la preuve de l'existence de ces documents dans le temps.

Rauschenberg poursuivait plusieurs objectifs avec la série « Canto » : il voulait créer une large série impliquant le dessin comme médium principal – certains critiques ayant d'ailleurs probablement affirmé que Rauschenberg ne pouvait vraisemblablement pas dessiner – puis il voulait également être considéré plus sérieusement en tant qu'artiste. Il s'est donc isolé pendant des mois afin de réaliser la série de dessins à partir du poème *Inferno* de Dante. Le poème comptant trente-quatre vers, Rauschenberg a composé la série « Canto » de trente-quatre œuvres, chaque œuvre étant associée à un vers en particulier.<sup>182</sup> Voilà qui explique les longs titres des œuvres, qui sont en fait les vers du poème qui les ont inspirés.

---

<sup>181</sup> Blessing, p. 16.

<sup>182</sup> Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 98.

L'importante série de Rauschenberg, à la démarche pour le moins recherchée, a finalement été encensée par la critique. L'œuvre que nous avons sélectionnée dans la série est la dix-huitième: *Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterer*. Ce qui est principalement intéressant avec cette œuvre est que la photographie sur laquelle une des composantes a été calquée nous est connue.



Fig.18 Photographie tirée de l'article « The Endless Fascination of Water » paru dans le magazine *Sports Illustrated* le 1<sup>er</sup> septembre 1958. Photographie par W. Eugene Smith.

En parcourant des magazines afin de trouver des images pour alimenter sa pratique artistique, Rauschenberg est tombé sur une photographie de W. Eugene Smith dans le *Sports Illustrated* de septembre 1958 (figure 18). Elle montre une jeune fille baignant dans l'eau

jusqu'au nez. La photographie est assez déstabilisante : la jeune fille au regard triste (les tons de gris de la photographie accentuent d'ailleurs cette impression) veut visiblement se cacher du monde qui l'entoure, mais désire tout de même l'observer sans que personne puisse la voir (la légende inscrite sur le document dont nous traiterons nous en informe). Il est d'ailleurs intéressant que l'artiste ait sélectionné une photographie portant sur l'observation du monde, car Rauschenberg, comme nous le savons, était très préoccupé par le monde l'entourant.

Comme l'historien d'art Hiroko Ikegami le remarque, Rauschenberg semble avoir trouvé la photographie si intrigante qu'il l'a non seulement transférée par solvant – comme il le fait généralement avec les documents afin de les imprimer sur la surface de ses œuvres –, mais il l'a également reproduite en la dessinant à la main.<sup>183</sup> Le visage de la jeune fille se retrouve ainsi trois fois dans l'œuvre : en transfert par du solvant à gauche (à l'endroit), puis dessiné deux fois à la main par l'artiste au centre (à l'endroit et à l'envers, en considérant l'effet de la réflexion dans l'eau).

Pour ce qui est du texte inscrit sur le document, il se trouve que si nous agrandissons l'image, nous pouvons lire dans le coin inférieur gauche, écrit blanc sur noir: « I can sit here all day and Mommy doesn't mind. I can see everybody, but they can only see my nose and my head. I can stay here all day, the water is as nice as my bed. »<sup>184</sup> Ikegami offre une interprétation intéressante du choix de Rauschenberg de ne pas inclure le texte :

[...] Rauschenberg often recovers the impact of found imagery in the present – that is, his work. In the case of Canto XVIII, the original photograph of the little girl, shot by W. Eugene Smith, is actually quite eerie in itself. By disconnecting it from its cloying caption, Rauschenberg redeemed the visual power of the original image and incorporated it into his vision of the modern inferno.<sup>185</sup>

---

183 *Ibid.*, p. 81.

184 Ikegami, p. 87.

185 *Ibid.*, p. 88

En enlevant le texte qui situe le contexte de la prise de vue – l'explication, l'aspect narratif – Rauschenberg réussit à faire ressortir ainsi les qualités esthétiques du document d'archives en tant que telles. C'est un aspect important que les artistes parviennent à mettre de l'avant lorsqu'ils utilisent des archives dans leur art : leur valeur esthétique en soi. Les qualités esthétiques des documents d'archives photographiques ne sont d'ailleurs que rarement relevées dans le domaine archivistique. Pourtant, elles sont bel et bien là et il est important d'en faire état afin qu'elles puissent par la suite être exploitées à leur pleine capacité.

*Third Time Painting*, 1961

*Third Time Painting* est une œuvre dont l'historien d'art Leo Steinberg a fait mention dans « Reflections on the State of Art Criticism », un essai important publié pour la première fois en 1972. Steinberg relève le plan de travail (« picture plane » en langue originale anglaise) et son horizontalité comme façon de voir l'art de Rauschenberg; avec tous les documents qui semblent atterrir sur la surface de ses œuvres, celle-ci devenant en quelque sorte une grille à laquelle les traces et les débris du monde peuvent adhérer.<sup>186</sup> L'auteur poursuit avec son interprétation et évoque l'espace mental, la surface des œuvres de Rauschenberg pouvant se comparer à notre esprit assimilant de l'information à partir du monde qui nous entoure.<sup>187</sup> La surface des œuvres de Rauschenberg accueille donc de multiples documents issus de l'environnement de l'artiste, rappelant un espace mental criblé d'information ou encore un bureau désordonné.<sup>188</sup>

---

186 Steinberg, p. 29.

187 Il s'agit d'ailleurs du même passage cité par Rosalind Krauss dans son article de 1997 afin d'aborder les archives par rapport à l'art de Rauschenberg (passage que nous avons déjà relevé à la page 23).

188 Steinberg, p. 32.



Fig.19 Robert Rauschenberg, *Third Time Painting*, 1961.  
Huile, tissu, bois, métal et horloge sur canevas, 213 x 152 cm.

*Third Time Painting* pointe particulièrement le caractère horizontal des œuvres de Rauschenberg, caractère qui fait en sorte qu'elles ont un certain pouvoir émotionnel par leur évocation de la mémoire et de l'espace mental. Steinberg débute son explication par l'horloge qui a subi une rotation de 90 degrés vers la droite, déstabilisant ainsi le sens dans lequel elle est généralement vue, apposée sur un mur vertical :

The old clock in Rauschenberg's 1961 *Third Time Painting* lies with the number 12 on the left, because the clock face properly uprighted would have illusionized the whole system into a real vertical plane – like the wall of a room, part of a given world. Or, in the same picture, the flattened shirt with its sleeves outstretched – not like wash on a line, but – with paint stains and drips holding it down – like laundry laid for pressing. The consistent horizontality is called upon to maintain a symbolic continuum of litter, workbench and data-ingesting mind.<sup>189</sup>

Rauschenberg a donc consciemment choisi de modifier le sens habituel de l'horloge qu'il utilise dans *Third Time Painting* afin de souligner le caractère horizontal de la surface de ses œuvres par laquelle il désire laisser passer le monde. Steinberg mentionne également un autre moyen utilisé par Rauschenberg afin de ramener tous les documents réunis sur la surface d'une œuvre sur le même plan – sur un même pied d'égalité : « If some collage element, such as a pasted-down photograph, threatened to evoke a topical illusion of depth, the surface was casually stained or smeared with paint to recall its irreducible flatness. »<sup>190</sup>

L'horizontalité des œuvres de Rauschenberg sert certainement le caractère archivistique qu'elles véhiculent; le plan de travail de l'archiviste est notamment évoqué, les documents étant constamment éparpillés sous ses yeux, documents qu'il doit inventorier, décrire, classifier, conserver et diffuser.

Il est également intéressant de remarquer l'inscription dans le haut de l'horloge (donc à droite de celle-ci dans l'œuvre) : « electrically controlled time ». Le sujet du temps – ou encore la temporalité – se voit une fois de plus soulevé par Rauschenberg, un sujet important en archivistique que les artistes utilisant des archives savent bien relever.

Les œuvres de Rauschenberg sont ainsi des lieux de mémoire regorgeant d'information, de débris et de traces du monde qui, tout en considérant une certaine ligne du

---

189 *Ibid.*

190 *Ibid.*

temps sur laquelle elles s'inscrivent, serviront à étudier le passé, le présent, mais aussi le futur, comme Rauschenberg semble en avoir été conscient.

*Black Market*, 1961

Nous avons sélectionné une seconde œuvre datant de 1961, qui s'avère très différente de la précédente. L'œuvre, intitulée *Black Market*, est en fait l'un des *combines* de Rauschenberg, jouant sur la frontière séparant la peinture, la sculpture ainsi que l'art d'installation, par ses composantes : une peinture comprenant plusieurs documents aux différents médias ainsi qu'une valise qui y est liée par une corde.

Comme l'indique son titre, l'œuvre implique une transaction d'objets que l'on peut rattacher au « marché noir », sans attache aux règles du marché qui régissent le monde tel que nous le connaissons. Avec son œuvre *Black Market*, Rauschenberg semblait en quelque sorte vouloir tester l'honnêteté des visiteurs :

The attached valise contained objects that viewers – as participants in the “black market” – could take, provided that they left a replacement object, drew a picture of it on one of the numbered clipboards, and stamped the new object with the corresponding number. In the museum, this honor system rapidly collapsed as hasty and unscrupulous visitors took without giving back, and Rauschenberg rescinded the invitation to participate. While it lasted, however, this rudimentary system of transaction reduced the languages of exchange, property, and administration to the natural processes residing deep within commerce and bureaucracy.<sup>191</sup>

---

191 Lawrence, James *et al.*, p. 19.

Nous ajouterions à la description ci-haut que le système rudimentaire de transactions de *Black Market* réduit également les langages de l'échange, de la propriété et de l'administration aux processus organiques de l'archivistique! De plus, le fait de devoir dessiner et numéroter l'objet ajouté que le visiteur dépose dans la valise est extrêmement archivistique; Rauschenberg a donc défini les normes de l'inventaire auquel il voulait que les visiteurs prennent part et respectent.



Fig.20 Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961.

Huile, aquarelle, crayon, papier, tissu, journaux, papier imprimé, reproductions imprimées, bois, métal, fourchon, et quatre tableaux de métal sur canevas avec corde, timbre en caoutchouc, tampon encreur et des objets variés dans une valise de bois déposés et pris aléatoirement par les visiteurs, 127 x 151.1 x 10.2 cm (canevas), 16.5 x 61.6 x 41.9 cm (valise)

Bien que le projet d'échange a dû être arrêté, car des visiteurs ne donnaient aucun objet en échange de ceux dont ils s'emparaient, *Black Market* a su connecter les vies des participants par leurs possessions, devenus documents d'archives, qui n'avaient jamais été réunies auparavant. Comme le souligne avec justesse Rosetta Brooks, en impliquant des documents « that belong to a world that's already lost, already gone but that now cohabits the same space and time, if only as junk, garbage, trash, refuse », Rauschenberg vient créer une certaine résistance à l'amnésie culturelle du monde des médias et des commodités de la consommation.<sup>192</sup> Et les archives, tout comme les documents réunis par Rauschenberg dans ses œuvres, ne constituent-elles pas l'une des résistances les plus répandues, organisées et pensées de l'existence humaine face à l'amnésie du monde?

En dernière analyse, dans la peinture de *Black Market* en tant que telle, il est possible de répertorier une licence de l'état du Ohio, une photographie du Capitole à Washington, un panneau d'indication et plusieurs séparateurs de fiches cartonnées sur lesquels il est possible de lire (à grande échelle) des informations telles que des fragments de noms et des numéros d'assurance sociale.<sup>193</sup> Ces documents évoquent les sujets de l'identité et de l'emplacement, étant des « débris » d'un système bureaucratique qui tente d'imposer de l'ordre à l'information qui est constamment soumise au changement.<sup>194</sup> C'est sans aucun doute l'un des principaux défis de l'archivistique.

---

192 Brooks, p. 74.

193 Lawrence, James *et al.*, p. 18.

194 *Ibid.*

*Archive*, 1963



Fig.21 Robert Rauschenberg, *Archive*, 1963.  
Huile et encre de sérigraphie sur canevas, 213.4 x 152.4 cm.

Il est intéressant de remarquer que, vraisemblablement, l'intérêt archivistique de Rauschenberg l'a amené jusqu'à intituler une de ses œuvres *Archive*, qu'il a réalisée en 1963.<sup>195</sup> Robert Hughes a écrit en 1976 dans un numéro spécial du magazine *Time* portant sur l'artiste : « The silk-screen paintings that Rauschenberg made between 1962 and 1965 had a brilliantly heightened documentary flavor. The canvas trapped images, accumulating them. One was reminded of the shuttle and flicker of a TV set as the dial is clicked [...]. The subject was glut. »<sup>196</sup> Bombardé par la télévision et les magazines, par « the excess of the world », Rauschenberg croyait que « an honest work should incorporate all these elements, which were and are a reality. »<sup>197</sup>

La critique d'art Barbara Rose mentionne d'ailleurs dans un documentaire consacré à l'artiste intitulé *Man at Work* que lorsqu'elle visitait le loft dans lequel vivait et travaillait Rauschenberg, il pouvait y avoir jusqu'à trois télévisions d'allumées.<sup>198</sup> L'artiste avait un réel intérêt à absorber le monde afin de le laisser transparaître au travers de ses œuvres par son usage de multiples documents. *Archive* en est un très bon exemple.

Plusieurs documents, dont certains que Rauschenberg a répété, ont été utilisés : une photographie du tableau de bord d'un aéronef, une photographie d'une foule brandissant des drapeaux américains, une photographie d'une plage ponctuée de parasols, ainsi qu'une photographie – probablement la plus percutante – d'un hélicoptère H-21 américain volant au-dessus de soldats en zone de combat durant la guerre du Vietnam (figure 22). La provenance

---

195 Néanmoins, une seconde interprétation qui vaut la peine d'être émise par rapport au titre de l'œuvre est la suivante : Est-ce que Rauschenberg aurait plutôt intitulé l'œuvre *Archive* parce qu'il voulait que le public la voit ainsi, comme une archive? Dans tous les cas, un certain « goût de l'archive » est présent, pour paraphraser Arlette Farge.

196 Hugues, Robert. 1976. The Most Living Artist. *Time*, vol 108, no 22, p. 54.

197 Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 99.

198 Grandlund, Chris. 1997. *Robert Rauschenberg : Man at Work*. Chicago: BBC/RM Arts Company co-production in association with the Guggenheim Museum and Ovation.

de la photographie de l'hélicoptère est connue, car il s'agit d'une photographie de la guerre du Vietnam ayant abondamment circulé, prise par Larry Burrows pour le magazine *Life*.<sup>199</sup> Rauschenberg a coupé l'image de sorte que nous ne voyons que l'hélicoptère, sans les soldats en dessous.



Fig.22 Un hélicoptère H-21 américain volant au-dessus de soldats en zone de combat durant la guerre du Vietnam, janvier 1963. Photographie de Larry Burrows pour le magazine *Life*.

André Rouillé, dans son ouvrage portant sur la photographie, nous rappelle que la guerre du Vietnam a laissé sa marque sur les domaines de la photographie et de la télévision :

---

<sup>199</sup> Larry Burrows est un photographe de guerre qui est décédé huit ans plus tard lorsque l'hélicoptère dans lequel il se trouvait a été abattu durant l'opération Lam Son 719 au Laos en 1971.

Durant le quart de siècle qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, l'essor extraordinaire de la photographie s'est accompagné d'une ouverture euphorique, sans limite ni réserve, à l'image. Son pouvoir croissant s'inscrivait alors dans le cours positif du progrès, et n'avait pas encore atteint un niveau suffisant pour nuire, et susciter la méfiance ou l'hostilité. C'est pendant la guerre du Vietnam que la situation a changé: la télévision s'est imposée, la presse a banalisé la violence. Cette guerre, qui a favorisé le succès de l'image-action, l'a aussi marqué du sceau indélébile de la mort et du sang.<sup>200</sup>

Le document s'est donc vu marqué par cette guerre, Rauschenberg l'avait sans doute constaté. Mais son utilisation d'une photographie de la guerre du Vietnam est intrigante, car il ne semble pas vouloir lui donner de rôle en particulier, ou encore de signification. Elle est simplement là, offrant un coup d'œil, « a flash of recognition, that does not quite cohere as more than an impression. Rauschenberg emphasized this aspect of his chosen images in several ways: superimposition, degraded reiteration, disordered orientation, and painterly elision, to name but a few. »<sup>201</sup>

Étant ouvertement contre la guerre, Rauschenberg n'approuvait certainement pas la guerre du Vietnam, comme bien des Américains. Bien que le document d'archives photographiques en question s'enregistre comme une trace objective au sein de l'œuvre (ce qui contribue au fait que nous pouvons analyser *Archive* comme un document d'archives, justement), il est intéressant de remarquer la juxtaposition du document avec celui de la foule brandissant des drapeaux américains. Une certaine impression ambiguë, empruntant autant au patriotisme qu'à l'ironie, s'en dégage. La présence de la photographie répétée de la plage parsemée de parasols (sérigraphiée dans les teintes de bleu au-dessus de l'hélicoptère et de la foule), vient ajouter au contraste entre l'important et le banal, le tragique et le comique, qu'est parfois la vie. À travers ses œuvres, Rauschenberg semble vouloir représenter le monde tel

---

200 Rouillé, p. 180.

201 Lawrence, James *et al.*, p. 28.

qu'il est. L'utilisation de documents d'archives vient appuyer et solidifier – par le caractère véridique, indéniable et final des archives – cette préoccupation qui lui était si chère.

*Autobiography*, 1968

En 1968, Rauschenberg a créé l'œuvre *Autobiography*, un sorte de « triptyque » vertical composé de trois lithographes. Nous l'avons retenue car elle est intéressante d'un point de vue archivistique parce que tous les documents – d'archives – qu'elle rassemble sur sa surface picturale réfèrent à l'identité et aux origines de l'artiste, comme nous l'annonce son titre.

Dans la partie supérieure, l'on voit une radiographie du corps complet de l'artiste – un document qu'il a réutilisé plus tard dans une autre œuvre, *Booster*, en 1976 –<sup>202</sup> entourée par son tableau du zodiaque. Puis, dans le panneau du centre, nous retrouvons une photographie de la famille Rauschenberg à Port Arthur, la ville natale de l'artiste. La photographie en question est entourée par un texte écrit circulairement; texte qui est, en fait, précisément son autobiographie.<sup>203</sup> Les référents à son identité et à ses origines sont nombreux : c'est comme si, avec cette œuvre, Rauschenberg avait choisi de transmettre des parcelles de son identité, par plusieurs documents d'archives, à travers la surface de son œuvre.

---

202 En effet, Rauschenberg s'adonnait à la pratique de la réutilisation des documents qu'il avait déjà incorporés dans d'autres œuvres (lorsqu'il ne répétait pas le même document dans la même œuvre!) : cette réappropriation de documents « déjà réappropriés » vient souligner l'ampleur d'un tel processus chez l'artiste. Cette pratique vient également nous indiquer que Rauschenberg, parfois à l'aide de ses assistants, devait organiser soigneusement ses documents d'archives – qu'il classait par thème –, et en faire plusieurs copies, afin de pouvoir les retracer et les réutiliser facilement.

203 Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 155.

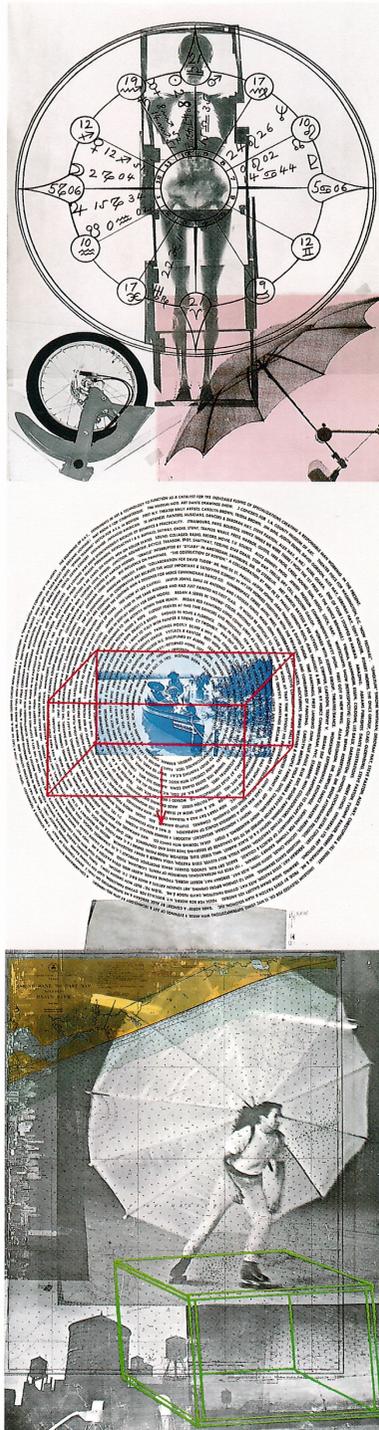


Fig.23 Robert Rauschenberg, *Autobiography*, 1968.  
Trois lithographies, 1,28 m x 314 cm pour l'ensemble.

Nous pouvons relever la signification d'autres documents répertoriés sur la surface d'*Autobiography*. La photographie d'une roue, dans le coin gauche inférieur du panneau du haut, nous renvoie à l'une des inspirations principales de Rauschenberg (un artiste dont nous savons maintenant qu'il possédait au moins une œuvre de ses œuvres): Marcel Duchamp. En effet, un des *readymades* les plus marquants de Duchamp fut une simple roue de vélo installée sur un tabouret. Rappelons que l'illustre artiste moderne a aussi utilisé des archives dans sa pratique artistique; il a été parmi les premiers à l'avoir fait, comme nous l'avons indiqué lors de notre revue de littérature.

Sur le panneau inférieur, nous voyons une photographie de Rauschenberg lors d'une performance. Rauschenberg, étant toujours partant pour collaborer entre artistes, a en effet expérimenté avec la performance à quelques reprises durant sa carrière par le biais de la troupe de danse de son ami Merce Cunningham. Nous remarquons à gauche une photographie de la silhouette de New York (à la verticale), la ville où il a élu domicile au début de sa carrière artistique à la fin des années cinquante. Une autre photographie prise à New York, placée sous la photographie de Rauschenberg dans le panneau du bas, vient souligner le rôle de la ville où il a choisi d'habiter dans son identité d'artiste. Comme le remarque Mary Lynn Kotz, « He is skating, it would appear, on the rooftop water towers of lower Manhattan. »<sup>204</sup>

Un dernier document nous renvoie à l'identité de l'artiste, faisant preuve une fois de plus du caractère autobiographique, intime et personnel de l'œuvre. Il s'agit de la photographie dans le coin inférieur droit du panneau du bas. À plus grande échelle, nous pouvons bien remarquer le motif hexagonal d'un plancher blanc typique des salles de bain des années quarante et cinquante. Il se trouve que ce plancher correspond à la salle de bain où Rauschenberg habitait lors de son mariage avec Susan Weil, avec qui il a eu son unique fils, Christopher; une photographie prise dans le cadre d'un reportage du magazine *Life* le 9 avril 1951 en témoigne.<sup>205</sup>

---

204 *Ibid.*

205 Lawrence, James *et al.*, p. 227.

Ce dernier détail ne fait que s'ajouter à l'ensemble des documents d'archives que l'artiste a réuni sur la surface d'*Autobiography* renvoyant tous à son identité et à ses origines. Le potentiel émotionnel d'une telle œuvre, par les documents d'archives la composant, est bel et bien là : Rauschenberg nous présente une radiographie de son corps (signifiant la transparence, l'honnêteté), une photographie de sa famille (document d'archives typiquement relié à la nostalgie et à la faculté mnésique), une photographie de lui lors d'une performance (signifiant un certain sentiment d'accomplissement) ainsi qu'une photographie nous renvoyant à son intimité avec son ex-femme (document d'archives relevant une fois de plus la nostalgie).

### *Currents, 1970*

La fin des années soixante aux États-Unis a été marquée par plusieurs événements tragiques, débutant par l'assassinat de Martin Luther King le 3 avril 1968, puis celui de Robert F. Kennedy, pour se solder par plusieurs manifestations violentes et l'indignation du peuple américain face au rôle de leur pays dans la guerre du Vietnam.<sup>206</sup> Rauschenberg a donc choisi de réaliser le projet artistique *Currents*, qui consistait, pour lui et son assistant Bob Peterson, à sélectionner et à découper des grands titres, des articles, des photographies et des publicités dans les éditions de trois journaux de janvier et février 1970, les deux premiers mois suivants la décennie. Les journaux ayant été consultés sont le *New York Times* le *New York Daily News* et le *Los Angeles Times*.<sup>207</sup> Le travail de découpage des éditions de ces journaux a résulté en trente-six collages au format uniforme de 101 par 101 centimètres.

---

<sup>206</sup> Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 173.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 180.



Fig.24 Robert Rauschenberg, *Currents*, 1970. (Vue d'installation de l'œuvre au Dayton Department Store Gallery 12 à Minneapolis)

Puis, pour créer davantage d'impact et ainsi favoriser la visualisation de l'information, « he then joined all the imagery together to form the world's largest silkscreen drawing, six feet high and fifty-four feet wide ». <sup>208</sup> La figure 24 présente une vue d'une installation de *Currents*, tandis que la figure 25 présente l'un des collages composant l'œuvre.

En entrevue, Rauschenberg relève systématiquement le sujet de l'information lorsqu'il s'exprime à propos de cette œuvre monumentale : « [Currents] is like how not to throw your newspaper away. Because that's... where it is. And if you are conscientious at all, information there, in one newspaper, no matter where you pick it up... blow your head. » <sup>209</sup> Il est clair que l'artiste était concerné par la responsabilité sociale de chacun de s'informer de l'état du monde,

---

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> De Antonio, Emile. 1973. *Painters Painting: a candid history of the New York art scene, 1940-1970*. États-Unis: New Video.

et cette préoccupation s'est particulièrement fait ressentir à ce moment-là. C'est pourquoi il a choisi de faire *Currents* de la manière la plus réaliste possible, l'artiste ayant expliqué que la condition du monde ne lui permettait aucun choix de sujet, de couleur, de méthode, ou de composition.<sup>210</sup> Il fallait que *Currents* ne s'en tienne qu'à l'information et à la responsabilité sociale qui en découle.

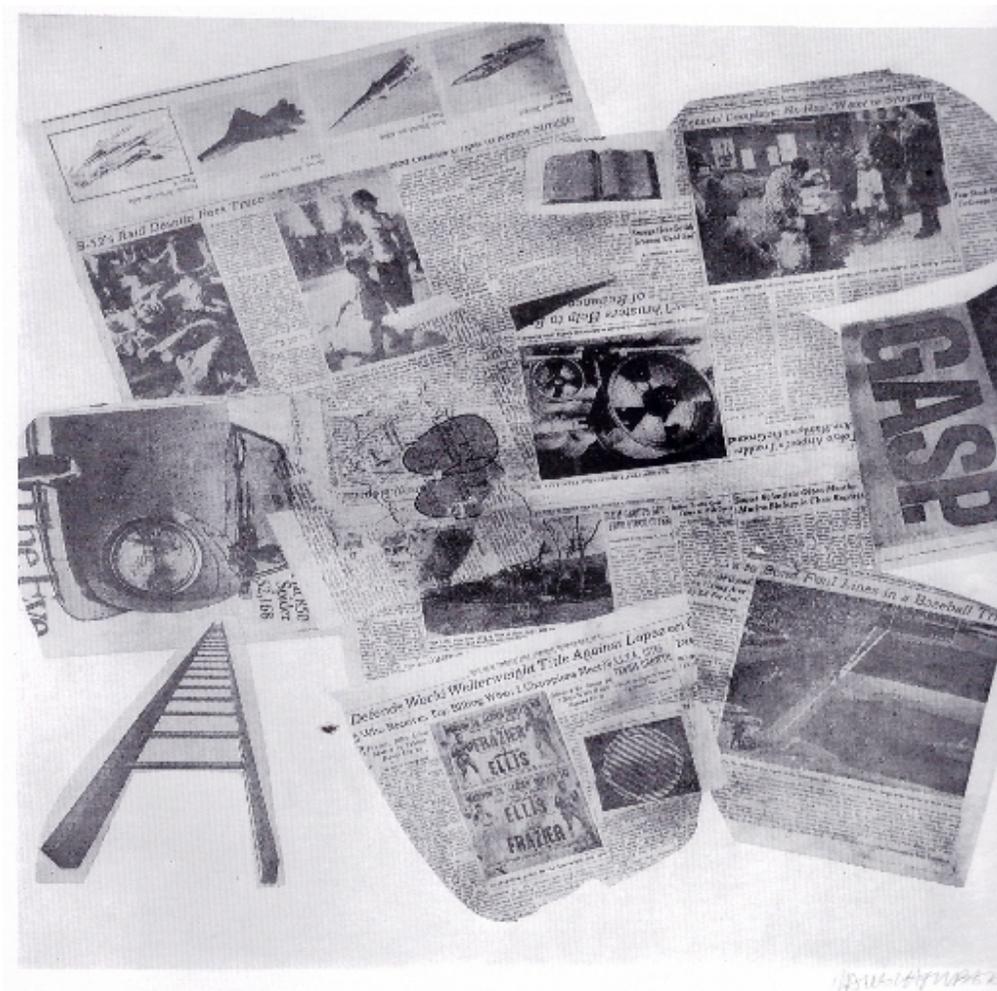


Fig.25 Détail de *Currents* #77.  
101 x 101 cm.

<sup>210</sup> Kotz, *Rauschenberg : art and life*, p. 182.

Incontestablement, l'œuvre a, de par l'abondance d'information relatant objectivement la condition du monde, un caractère austère. En parcourant un catalogue de *Currents* publié en 1970, il est possible de discerner des thèmes récurrents à travers le parcours artistique de Rauschenberg : les mouvements anti-guerres, l'athlétisme, la politique ainsi que la toute puissance de la nature (des photographies de vagues cassantes sur la côte ainsi que des annonces d'éclipses solaires ont été relevées).<sup>211</sup>

En assemblant, à l'aide de la technique du collage, un vaste échantillonnage de documents issus de la presse dans le but de sensibiliser au volume d'information qui nous entoure et dont nous avons socialement la responsabilité de profiter, Rauschenberg a sans doute réalisé avec *Currents* son œuvre la plus purement « archivistique », au sens large du terme. En effet, en puisant à même un corpus constitué d'archives de grands quotidiens, Rauschenberg a produit un assemblage qui, au final, devient une véritable archive de sa démarche artistique. Il s'agit donc d'une œuvre à l'image même des archives qui ne deviennent telles que dans leur exploitation.

### *Signs*, 1970

Après avoir terminé sa puissante œuvre *Currents* à Los Angeles, Rauschenberg est retourné à son domicile à Captiva, en Floride, en espérant retrouver le calme qu'il apprécie tant de cet endroit. Mais l'artiste a appris une mauvaise nouvelle le 4 octobre 1970 : son amie Janis Joplin, ayant elle aussi fui la conformité de leur ville natale commune, Port Arthur au Texas, est décédée de surconsommation de drogue à l'âge de 27 ans.<sup>212</sup> Alors que *Currents* présentait l'état du monde à l'état brut, *Signs*, avec son titre qui nous mène directement vers les significations et les symboles de ses documents le composant, vise plutôt à résumer les côtés tragiques et puissants de la décennie en question.

---

<sup>211</sup> Rauschenberg, Robert. 1970. *Rauschenberg Currents*. Minneapolis: Dayton's Gallery 12.

<sup>212</sup> Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 182.



Fig.26 Robert Rauschenberg, *Signs*, 1970.  
Sérigraphie (édition de 250, Castelli Graphics), 109 x 86 cm.

Rauschenberg n'a effectivement pas manqué d'éléments majeurs; tous les acteurs des événements principaux des années soixante sur la scène américaine sont là:

In it, Senator Robert Kennedy reaches out to a group of soldiers in Vietnam, expressing his determination to end the war. A wounded black man reaches out for help over the body of Dr. Martin Luther King, who lies in his burial casket. Astronauts walk on the moon and peace marchers demonstrate. At the top of the picture, Janis Joplin, the symbol of the intensity of her generation, is pictured singing her wild and exuberant songs.<sup>213</sup>

---

213 *Ibid.*

L'artiste a écrit qu'il a réalisé *Signs* avec le souci de la mémoire, afin d'assurer la pérennité de documents pour nous rappeler l'amour, la terreur et la violence de la décennie, et que le danger réside précisément dans l'oubli.<sup>214</sup> Ses explications sont intéressantes, car elles lient directement son œuvre avec la mémoire, transformant l'artiste en « gardien de la mémoire ».

Les quatre qualités que l'on prête aux documents d'archives – information, témoignage, émotion et trace –<sup>215</sup> sont toutes présentes : l'information est abondante parmi les multiples photographies qui témoignent directement des événements marquants de la décennie, en plus d'avoir le pouvoir de provoquer un impact émotionnel très fort (le document d'archives photographies de l'homme ensanglanté est particulièrement déstabilisant, alors que ceux de Joplin, Kennedy et King nous font passer de la tristesse à la nostalgie, tandis que l'importante figure de l'astronaute vient produire un sentiment de fierté et de patriotisme). Les documents d'archives photographiques témoignant de la guerre ne sont pas aussi déstabilisants que celui de l'homme blessé rampant devant la dépouille de King, mais ils sont certainement porteurs d'une certaine amertume, témoignant de la guerre du Vietnam à laquelle Rauschenberg, comme énormément d'Américains, s'est formellement opposé.<sup>216</sup> La qualité de « trace », quant à elle, est bien à l'avant-plan dans *Signs* : Rauschenberg a créé l'œuvre afin de laisser une trace de son impulsion de récapitulation des années soixante aux États-Unis, une trace qui se veut un avertissement afin de ne pas oublier.

Ça nous rappelle, entre autres, que les archives n'ont pas tant à voir avec le passé, mais surtout avec le futur, comme l'a écrit Derrida.<sup>217</sup> *Signs* se veut en quelque sorte un

---

214 *Ibid.*

215 Lemay, *Art et archives: une perspective archivistique*, p. 77.

216 Rauschenberg s'opposait de façon systématique à la guerre et prônait la paix dans le monde, une opinion dont il n'avait pas peur de transmettre à travers ses œuvres et projets artistiques (le ROCI, dont nous traitons avec notre prochaine œuvre analysée, en est un bel exemple).

217 Derrida, p. 43.

pensez-y-bien : il faut agir correctement dans le présent afin de s'assurer un futur convenable, car ce passé tragique existe bel et bien et en voici la trace. Les archives ont certainement le pouvoir d'évoquer un tel message.

*Mexican Canary (ROCI Mexico), 1985*

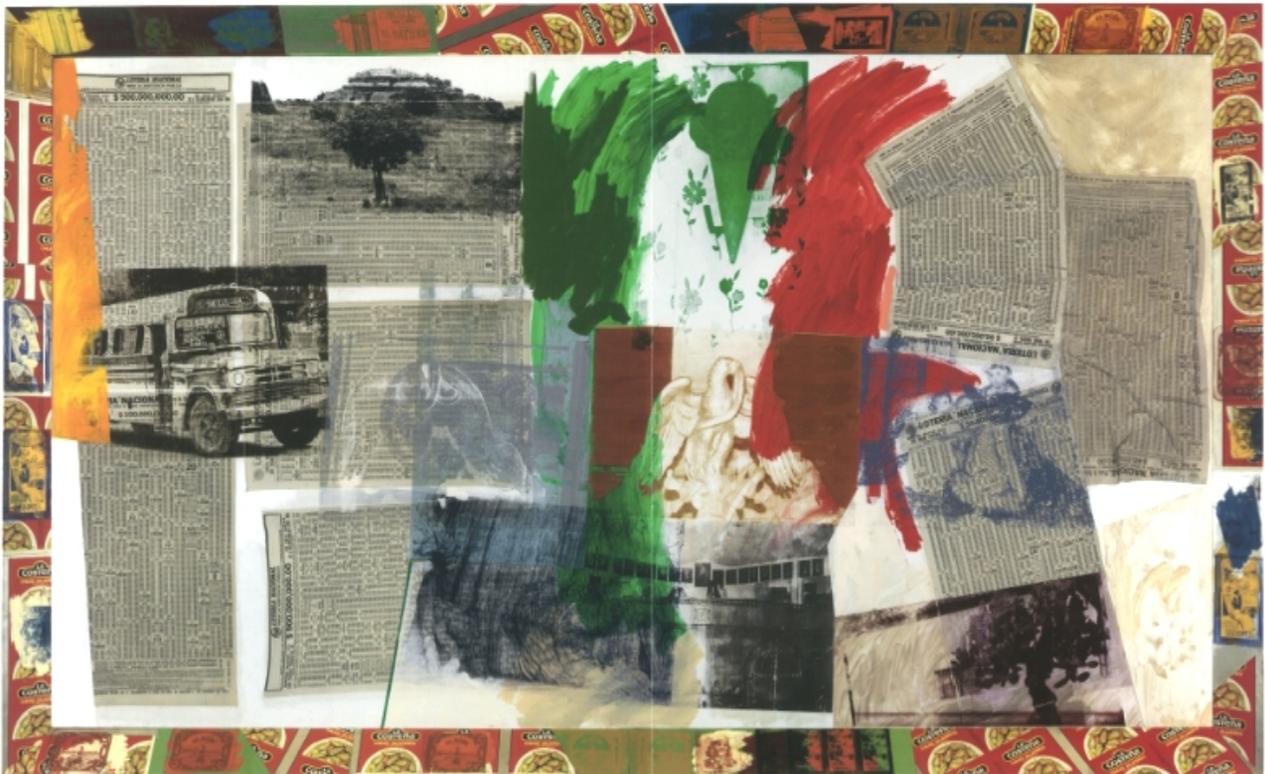


Fig.27 Robert Rauschenberg, *Mexican Canary (ROCI Mexico)*, 1985.  
Acrylique et collage sur canevas, 204.2 x 382.9 cm.

« I try to use my art to communicate that you, yourself, must take responsibility for life on earth. »<sup>218</sup> Rauschenberg ne mâchait pas ses mots par rapport à l'ambitieux projet qui a occupé la majorité de son temps durant les années quatre-vingt : le ROCI (*Rauschenberg*

---

218 Kotz, Mary Lynn. 1987. Art; Rauschenberg's Tour de Force. *The New York Times*, 3 mai.  
<<http://www.nytimes.com/1987/05/03/arts/art-rauschenberg-s-tour-de-force>> (Page consultée le 21 avril 2013).

*Overseas Culture Interchange*). Ce projet était une initiative de l'artiste, qui a déclaré avec humour à propos de ce dernier : « I decided that instead of having a mid-life crisis, I'd do something about the world crisis. »<sup>219</sup> Le projet ROCI consistait donc à aller visiter des pays afin de rencontrer des artistes et artisans locaux et d'y réaliser un corpus d'œuvres sur place – souvent avec la participation de ces mêmes artistes et artisans – inspiré par les échanges de connaissances en découlant (échanges portant notamment sur les diverses techniques et matériaux de fabrication relatifs aux pays visités). Puis, une fois le travail accompli, Rauschenberg « [...] returns to a major museum in that country to exhibit the work done there and in other ROCI nations, in what amounts to a mammoth artistic chain letter displayed at a huge public exhibition. [...] The body of work changes and grows as it moves to major shows in different countries. »<sup>220</sup>

Les expositions ont donc produit un effet d'entraînement et ont ainsi créé une chaîne de lettres – l'analogie est effectivement intéressante – avec laquelle les pays concernés ont pu communiquer et en apprendre davantage à propos des autres cultures. Les différentes nations se sont ainsi retrouvées à communiquer à travers le langage de l'art. La capacité de l'art à véhiculer de l'information, tel un document, se fait remarquer ici.

Cela peut nous sembler anodin à l'ère d'aujourd'hui, où internet est l'outil prédominant d'apprentissage, mais à l'époque des années quatre-vingt, les échanges entre les cultures par des expositions d'art de grande envergure ont eu un impact important et ont parfois attiré un nombre record de visiteurs dans les musées concernés, d'autant plus que ROCI concernait des pays en voie de développement. En Chine, par exemple, « [...] nine thousand people came to the National Museum of Art in Beijing on opening day, November 15, 1985; before the show ended one month later, more than three hundred thousand people had seen ROCI. Clearly, it was an audience hungry for information about the West. »<sup>221</sup>

219 Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 24.

220 Kotz, *Art; Rauschenberg's Tour de Force*.

221 Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 40.

L'idée de l'information pouvant circuler grâce à l'art, que ce soit de l'information qui est inscrite textuellement sur des documents d'archives ou encore de l'information qui se dégage et se fait ressentir par ces mêmes documents, est certainement intéressante à considérer. Avec les documents d'archives qu'elles réunissent, les œuvres de Rauschenberg ont sans aucun doute un certain poids, une certaine signification, par l'information qu'elles contiennent ainsi que les témoignages qu'elles se trouvent à véhiculer, au même sens que les archives.

En observant *Mexican Canary* (figure 27), on en vient à se poser les mêmes questions que devant des documents d'archives : d'où proviennent ces documents? Pourquoi ont-ils été regroupés sous ce même ensemble? Nos yeux cherchent automatiquement à rencontrer une date qui pourrait ainsi nous fournir des informations sur les documents, et conséquemment sur l'œuvre d'art. L'envie de sortir une loupe afin d'agrandir ce qui n'est pas visible ou lisible à l'œil nu parmi la surface remplie de documents nous vient à l'esprit. Cela nous amène à nous demander s'il n'y a qu'une seule façon acceptable d'observer une œuvre d'art : Est-ce placé devant l'œuvre, le plus près possible de celle-ci sous les regards anxieux des gardiens de sécurité du musée, ou n'aurions-nous pas droit à une loupe, des gants et une table sur laquelle l'étendre (un contexte de travail archivistique idéal, finalement)?

L'œuvre en question est par ailleurs très grande, alors la récupération d'information ne devrait pas être trop difficile lorsqu'on peut examiner l'œuvre en personne, mais cela peut poser problème lors que nous avons à faire avec des reproductions dans des publications. Il nous a été possible de répertorier les documents suivants sur la surface de *Mexican Canary* : des pages de journaux dévoilant les gagnants de la loterie nationale, une photographie d'un arbre devant des ruines Maya (comme on en retrouve effectivement au Mexique), une photographie d'un cactus, une photographie (avec un double plus pâle et embrouillé) d'une statue d'un oiseau, une photographie d'une statue religieuse répétée à quelques reprises, une

---

photographie d'un large tronc d'arbre, une photographie au caractère politique qui semble présenter une salle gouvernementale ainsi que de nombreuses photographies répétées d'emballages d'aliments comme des chorizos et des piments jalapeños constituant le cadre de l'œuvre. Nous pouvons interpréter le choix de ces documents comme une représentation d'une instabilité économique par la présence dominante de la loterie,<sup>222</sup> alors que l'œuvre vient dépeindre un certain portrait global du pays (les trois couleurs du drapeau du Mexique – rouge, vert et blanc – sont utilisées dans de larges traits de peinture prédominants) touchant à plusieurs facettes (l'économie, la politique, l'héritage culturel des Mayas, la place de la religion et les mets et saveurs typiques).

Mises à part les pages de journaux, les documents semblent donc tous être des photographies que Rauschenberg prenait abondamment durant le ROCI, photographies qui se retrouvaient ainsi parfois intégrées à ses œuvres, ou encore présentées par elles-mêmes dans les expositions du ROCI, aux côtés des œuvres relevant davantage de la peinture et de la sculpture:

Integral to each R.O.C.I. exhibition are hundreds of his black-and-white photographs, parts of which also become silk-screened images in his paintings. They are accompanied by continuously running color videotapes on 10 to 15 video monitors ("vidéo vérité" as Dr. Saff describes it) – scenes and sounds of the countries as seen through Mr. Rauschenberg's eyes.<sup>223</sup>

Les photographies que Rauschenberg a réalisées dans le cadre du projet du ROCI sont, de par de leur nature même, des archives. Il est donc intéressant de constater que l'artiste ait choisi de les exposer aux côtés des œuvres issues du ROCI relevant davantage de la peinture et de la sculpture. Qui plus est, Rauschenberg semble avoir voulu créer ses propres archives des pays visités dans le cadre du ROCI, non seulement comme de simples souvenirs de voyage mais comme une réelle banque d'information. En plus de la réalisation du projet culturel, l'artiste a voulu également en conserver sa mémoire.

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>223</sup> Kotz, *Art; Rauschenberg's Tour de Force*.



Fig.28 Photographie de Rauschenberg lors du ROCI au Chili.

Parmi les photographies prises par Rauschenberg dans le cadre du ROCI, l'une issue de son voyage au Chili, nous apparaissait particulièrement révélatrice (figure 28). Elle témoigne de l'intérêt de Rauschenberg pour la masse documentaire issue du monde (et de ses différentes cultures qui le composent). La photographie est d'ailleurs certainement intéressante d'un point de vue esthétique: les documents sont réellement à l'avant-plan, tandis que nous n'apercevons le vendeur de magazines au milieu de la photographie qu'au second regard. Si Rauschenberg avait tenu à ce que le vendeur soit le sujet de sa photographie, celle-

ci aurait certainement été différente. Pourtant, ce sont les documents qui sont bel et bien rois ici : on dirait que l'artiste désirait par-dessus tout capturer l'abondance d'information produite par une culture donnée (dans ce cas-ci, la culture chilienne). Cette photographie est donc certainement à l'image de sa démarche qui consistait à répertorier des documents et à les étaler ensuite de façon à en sélectionner afin de les apposer sur la surface de ses œuvres. La figure 12, présentée en début de chapitre, illustre avec autant de justesse la démarche de l'artiste; l'on pourrait même dire que la figure 28 et la figure 12 sont les deux faces d'une même pièce.

Rauschenberg a dit: « A picture is more like the real world when it is made from the real world. »<sup>224</sup> Chez Rauschenberg, il semble en effet que sa vision globale de l'art revient continuellement aux archives, aux documents témoignant du « vrai monde » constituant des traces remplies d'information à son sujet. Rauschenberg évoque d'ailleurs l'authenticité à maintes reprises durant sa carrière. Un projet artistique comme le ROCI vient appuyer cet esprit d'authenticité qui a habité l'art de Rauschenberg tout au long de sa carrière, l'artiste ayant toujours cherché à intégrer des documents témoignant de la réalité dans ses œuvres, laissant ainsi passer le monde à travers elles.

#### *Afternoon (Anagram), 1996*

Nous avons tenu à intégrer une œuvre de Rauschenberg représentant sa pratique artistique vers la fin de sa carrière, alors qu'il était septuagénaire et toujours très actif à son studio de Captiva en Floride avec l'aide d'un ou plusieurs assistants. L'œuvre sélectionnée, *Afternoon* (1996), est issue de sa volumineuse série « Anagram » composée de 236 œuvres réalisées entre 1995 et 1997 qui a connu un grand succès auprès des amateurs et critiques d'art.

---

<sup>224</sup> Kotz, *Rauschenberg: art and life*, p. 16.



Fig.29 Robert Rauschenberg, *Afternoon (Anagram)*. 1996. Transfert de teinture végétale sur papier, 152 x 305 cm, Collection de l'artiste.

Rauschenberg se présente alors, une fois de plus, comme l'un des artistes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle en livrant du matériel excessivement mnémonique et certainement intéressant d'un point de vue archivistique. En effet, la série semble vouloir – d'une manière pour le moins fragmentée et reconstituée avec un constant souci mémoriel – raconter l'histoire du monde dans les dernières années du siècle en question à travers des photographies que Rauschenberg a prises lors de ses nombreux voyages.<sup>225</sup>

En parcourant le catalogue de l'exposition de la série, on a le sentiment qu'elle est une ode à la mémoire, aux souvenirs, aux clichés qui restent, telles des archives.<sup>226</sup> La définition de Foucault qui nous intéressait au départ, comme quoi les archives sont régies par un jeu de

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>226</sup> Rose, Bernice. 1996. *Robert Rauschenberg: Anagrams*. New York: PaceWildenstein.

règles qui déterminent ce qui est conservé d'une culture et d'une époque donnée,<sup>227</sup> s'avère une fois de plus pertinente ici. Nous pouvons appliquer cette définition des archives à la mémoire également : celle-ci, tout comme les archives, est soumise à un jeu de règles qui déterminent ce qui reste et ce qui quitte. Rauschenberg vient soulever ces préoccupations avec les œuvres de la série « Anagram », probablement la plus importante série de la fin de sa carrière artistique. C'est comme si l'artiste désirait insister une dernière fois sur la faculté mnésique en créant une ode à la mémoire, un poème visuel, composé de 236 œuvres, qui, elles-mêmes, se trouvent à être composées de plusieurs documents d'archives photographiques pris par l'artiste lors de ses voyages.

La qualité de « trace » que l'on prête aux documents d'archives ressort dans *Afternoon* (l'œuvre que nous avons sélectionnée parmi la série), par le biais des photographies capturées par l'artiste lors de ses périple : les documents d'archives sont imparfaits, superposés, indissociables de leurs provenances et suggérant à la personne qui les consulte de créer son propre ensemble narratif. Le critique d'art Daniel Klébaner a d'ailleurs écrit à propos de cette série que Rauschenberg est « le tisserand à nouveau de notre faculté mnésique ».<sup>228</sup>

Rauschenberg a effectivement la capacité de rassembler et de faire revivre des fragments, débris du passé, pour les transformer en débris du futur, comme une invitation à un état à venir.<sup>229</sup> Cette capacité rappelle sans aucun doute le rôle de l'archiviste, qui est entre autres chargé de « faire revivre » les archives en les diffusant. *Afternoon*, tout comme les expositions d'archives, nous amène à réfléchir à nos propres souvenirs et à nos propres traces laissées dans le passé, en plus de celles que nous laisserons dans le futur – autrement dit, nos débris du passé et du futur.

---

227 Foucault, p. 11.

228 Klébaner, Daniel. 2007. *Robert Rauschenberg: la rumeur du monde*. Quart: Éditions Ides et Calendes, p. 14.

229 *Ibid.*, p. 22.

Observer une œuvre comme *Afternoon* peut venir soulever des émotions semblables à si nous avions des documents d'archives entre nos mains : nous examinons les scènes qui nous sont présentées, nous réfléchissons à leur contexte, nous nous questionnons sur l'identité des personnes qui y figurent, etc. Par exemple, nous voyons des gens sur une plage dans le coin supérieur gauche, ayant visiblement été photographiés à leur insu, comme la plupart des documents d'archives photographiques. La photographie en question, tout comme les autres photographies juxtaposées dans *Afternoon*, semble appartenir à l'univers mnémonique, notamment par les contours flous qui lient les photographies ensemble ainsi que le fait qu'il nous est difficile de les situer temporellement. La question de la temporalité est donc soulevée par l'œuvre de Rauschenberg. En y réfléchissant, autant les archives que les œuvres de Rauschenberg ont la capacité de poser les questions suivantes : mais que reste-t-il de nos expériences? Et comment ces documents – ces traces, ces débris – s'articulent dans notre vision du futur? Lemay nous rappelle que Gauguin s'est également interrogé à propos de la mémoire et de la temporalité avec sa célèbre œuvre de 1898 qu'il a intitulé *Where de we come from? What are we? Where are we going?*.<sup>230</sup>

En somme, cette analyse du corpus nous a d'abord permis de dresser un portrait général de la pratique artistique de Rauschenberg, pour ensuite être en mesure d'évaluer les multiples liens avec les archives que nous pouvons retrouver dans ses œuvres. Nous avons dès lors une meilleure idée de l'utilisation des documents d'archives de Rauschenberg, ce qui nous mène à notre chapitre final dans lequel les conditions d'utilisation des documents d'archives sont principalement traitées. Le moins que l'on puisse dire c'est qu'après avoir vu des exemples d'œuvres de Rauschenberg, le célèbre énoncé de Steinberg comme quoi le principal héritage de l'artiste est qu'il a su inventer une surface picturale laissant passer le monde à travers elle – « let the world in » – nous paraît alors manifestement juste.

---

230 Lemay, *Le détournement artistique des archives*, p. 232.

## Chapitre 5

### **Les archives à l'avant-plan**

L'esthétique de l'archive aura donc permis aux artistes d'empiéter sur des domaines de compétences qui traditionnellement ne sont pas les leurs, et par conséquent d'élargir le champ d'action de l'art, pour mieux se saisir du monde.<sup>231</sup>

L'énoncé d'Anne Bénichou ne pourrait mieux s'appliquer qu'à Rauschenberg: l'artiste s'est effectivement emparé du monde en utilisant des documents d'archives dans ses œuvres qui ont grandement agi sur l'impact et la réception de celles-ci. Mais qu'est-ce que ces « empiètements » de la part des artistes (sur des domaines de compétences qui ne sont pas les leurs) peuvent nous dire sur les archives ? Et, plus précisément par rapport à notre recherche, qu'est-ce que l'utilisation particulière des archives par Rauschenberg peut nous apprendre sur celles-ci?

Dans le cadre du présent chapitre, il est question d'établir jusqu'où notre travail sur les archives dans l'art de Robert Rauschenberg, en partant du courant des stratégies d'appropriation des années soixante pour mener à l'analyse d'un corpus de dix de ses œuvres, permet d'établir une meilleure compréhension des conditions selon lesquelles les documents d'archives sont utilisés. Plusieurs aspects en lien avec l'utilisation des archives sont présentés. Les quatre éléments caractérisant l'utilisation des archives selon Lemay – l'objet, le dispositif, le contexte et le rôle du public – (dont il a traité pour la première fois en 2010, puis en 2011, 2012 et 2013)<sup>232</sup> sont à la base du chapitre, et en établissent ainsi la structure. Puis, nous analysons la dimension de la mémoire, principalement à l'aide de références provenant du

---

<sup>231</sup> Bénichou, *Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique*, p. 30.

<sup>232</sup> Lemay, *Le détournement artistique des archives*; Lemay, *Livres d'artistes et documents d'archives*; Lemay & Boucher, *L'émotion ou la face cachée des archives*; Lemay & Klein, *Archives et émotions*; Lemay & Klein, *Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald*.

domaine archivistique, bien que certaines proviennent du domaine artistique, voire même cinématographique. Finalement, un aspect sur les archives et la photographie vient faire référence à d'autres théories, dans une perspective archivistique; l'intention étant donc de bien positionner les archives à l'avant-plan pour le chapitre final du présent mémoire réalisé dans le domaine des sciences de l'information.

### L'objet

En premier lieu, bien que cela soit facile à oublier, les documents d'archives sont d'abord et avant tout des objets; objets qui sont dotés de caractéristiques matérielles (support, mise en forme, traces du passage du temps, etc.).<sup>233</sup> La matérialité des documents d'archives est souvent mise de côté lorsque l'on s'attarde aux archives; pourtant leurs caractéristiques matérielles sont tout autant susceptibles « de produire un effet de sens au moment de l'utilisation du document ».<sup>234</sup> L'utilisation des archives par Rauschenberg dans un contexte artistique permet entre autres un traitement plus recherché, plus élaboré, de la matérialité des documents d'archives. L'authenticité, les aspects liés à l'état de conservation, la couleur, l'agrandissement et le recadrage y jouent donc un rôle important.

L'authenticité, définie par la norme ISO comme étant un document qui « est bien ce qu'il prétend être, qu'il a été effectivement produit ou reçu par la personne qui prétend l'avoir produit ou reçu, et qu'il a été produit ou reçu au moment où il prétend l'avoir été »,<sup>235</sup> s'avère un élément essentiel dans la démarche artistique de Rauschenberg. Avec son usage de multiples documents directement issus du monde l'entourant, il était visiblement préoccupé par l'authenticité. La période revendicatrice des années soixante, dans laquelle il a amorcé sa carrière, était d'ailleurs plutôt sensible à cette question. Par exemple, dans le cas de *Signs*,

<sup>233</sup> Lemay, *Livres d'artistes et documents d'archives*, p. 76.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> Lemay & Boucher, p. 46.

pourquoi est-ce que Rauschenberg n'a-t-il pas simplement peint les figures américaines de Kennedy, Luther King et Joplin? Parce qu'il devait à tout prix aller chercher l'authenticité d'un document photographique afin de renforcer sa démarche.

Dans leur article portant sur le pouvoir émotif des archives (et traitant notamment des conditions d'utilisation), Lemay et Klein citent Armelle Sentilhes à propos de l'authenticité : « [...] le document original contient une force d'émotion sans équivalent pour un public habitué aux photocopies et aux textes imprimés. »<sup>236</sup> L'authenticité des documents d'archives est effectivement irremplaçable; l'ère d'aujourd'hui le confirme encore plus clairement alors que nous sommes habitués à consulter bon nombre de documents dans leur version numérique. C'est lorsque nous avons les documents originaux dans nos mains que nous constatons que notre rapport émotionnel aux documents – aux objets – s'en voit complètement changé. La dimension matérielle se fait alors sentir, et c'est une chose que les artistes, tels que Rauschenberg, nous font réaliser.

Sur le plan de la matérialité, l'état de conservation joue aussi un rôle important. Lorsque l'on observe en personne une œuvre de Rauschenberg, nous constatons assez rapidement les traces du passage du temps; celles-ci nous sont d'ailleurs d'autant plus familières, car elles sont visibles sur des documents que nous reconnaissons, telles des coupures de journaux jaunies. Il est intéressant de remarquer qu'avec l'utilisation des coupures de journaux, comme c'est le cas des œuvres *Untitled (Man with White Shoes)*, *Mexican Canary* et *Currents*, « the news featured in the clips from newspapers was just that – new, the very latest, *current* events. »<sup>237</sup> La matérialité des documents d'archives est ainsi transmise par les aspects liés à l'état de conservation, aspects qui nous rappellent la fragilité des archives comme objets soumis aux aléas du temps.

---

<sup>236</sup> Lemay & Klein, *Archives et émotions*, p. 5.

<sup>237</sup> Blessing, p. 15.

La couleur, quant à elle, transmet tout autant la dimension matérielle des archives. Dans leur article traitant notamment des conditions d'utilisation des archives, Lemay et Klein citent Roulot-Ganzmann afin d'expliquer en quoi la couleur est importante, c'est « parce qu'elle donne un sentiment de brutalité et de proximité ».<sup>238</sup> Avec des œuvres comme *Mexican Canary* de Rauschenberg, nous savons que lorsqu'il y a un certain traitement de « mise en couleurs » de documents d'archives, le résultat est puissant. Dans le cas de l'œuvre en question, Rauschenberg a ajouté des traits de peinture de couleurs vives par-dessus les coupures de journaux annonçant les chiffres gagnants de la loterie mexicaine, ce qui a entre autres pour effet de ramener tous les documents se trouvant sur la même surface de l'œuvre à l'avant-plan. On remarque ainsi la dimension matérielle des documents d'archives, un élément souvent oublié.

Le fait d'agrandir des documents d'archives vient également transmettre la matérialité de ceux-ci. L'on peut penser aux photographies personnelles ou familiales qui ont souvent un très petit format à l'origine, celles-ci peuvent prendre « une force d'évocation insoupçonnée une fois agrandies », comme nous l'indique un passage d'Étienne Plamondon Émond dans le même article de Lemay et Klein, « Les archives et les émotions ».<sup>239</sup> Rauschenberg a abondamment utilisé la technique de l'agrandissement des documents dans ses œuvres; *Archives*, *Autobiography* et *Afternoon* en témoignent toutes. Dans le cas d'*Afternoon*, l'agrandissement des photographies de voyage de Rauschenberg se fait particulièrement sentir, car celles-ci ont un format si grand (par rapport à un format traditionnel de photographies de voyage auquel nous sommes habitués comme documents d'archives) que l'impact de leur

---

238 Lemay & Klein, *Archives et émotions*, p. 11. Dans le domaine de l'histoire de l'art, la couleur est certainement reconnue comme ayant un grand potentiel émotionnel. Les couleurs dans les peintures de Vincent Van Gogh sont d'ailleurs l'un des éléments les plus soulignés de celles-ci, peintures qui sont considérées par beaucoup comme ayant une puissance émotive hors pair. Il est intéressant que le terme de la brutalité ait été soulevé par le marchand d'art J.-B. de La Faille lorsqu'il les a décrites en 1913, comme nous l'apprend Henk Tromp en page 35 de son ouvrage *A Real Van Gogh* : « The paintings, in all their brutality and ferocity, bear witness to a talent so full-bloodedly anarchistic yet so great and so destructive of everything hum-drum and traditional. »

239 *Ibid.*, p. 10.

agrandissement est clair. On pourrait parler d'un « souvenir agrandi », d'un document d'archives à valeur mnémonique dont on a augmenté considérablement le format, et qui a pour conséquence de rappeler l'objet qu'est le document d'archives.

Finalement, le recadrage vient lui aussi souligner la dimension matérielle des documents d'archives. Comme l'indiquent Lemay et Klein, « La matérialité des archives est, par ailleurs, transmise par la manière dont le document est, ou non, recadré. »<sup>240</sup> Rauschenberg recadrerait abondamment les documents qu'il utilisait dans ses œuvres. Par exemple, dans *Autobiography*, nous n'avons droit qu'à une trace de la photographie initiale de la salle de bain que l'artiste partageait avec son ex-femme, Susan Weil. Rauschenberg voulait isoler des éléments intéressants des documents qu'il trouvait à des fins de création, comme il l'a clairement fait avec la photographie de la jeune fille dans son œuvre *Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers*. L'opération du recadrage a donc fait partie intégrale de ses recherches ponctuelles de documents qu'il se réappropriait par la suite dans ses œuvres. Cette pratique – caractérisée par un certain esprit de recadrage que Rauschenberg semblait toujours garder en tête – nous rappelle que « [...] l'utilisation d'un document d'archives, peu importe l'objectif visé et le degré d'intervention effectué par l'utilisateur, ne peut se réaliser sans mettre à profit sa dimension matérielle en tant qu'objet. »<sup>241</sup>

### Le dispositif

Le dispositif – à savoir l'interrelation de divers éléments qui serviront à la présentation du document – caractérise également l'utilisation des documents d'archives. Chez les artistes impliquant des documents d'archives dans leurs œuvres, les documents sont soumis « à un processus impliquant la sélection, la scénarisation, le montage, les textes ou commentaires et

---

<sup>240</sup> Lemay & Klein, *Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald*, p. 52.

<sup>241</sup> Lemay & Boucher, p. 44.

les moyens de présentation ».<sup>242</sup> Il peut s'agir également de juxtaposition de titre, de légende, de texte ou d'image. Toutes ces possibilités mènent au dispositif à travers duquel le public fait la lecture des documents d'archives.

La pratique artistique de Rauschenberg est particulièrement éclairante ici, car la juxtaposition de divers éléments – gravitant autour des documents d'archives impliqués et servant ainsi à leur présentation – en est au cœur. On parle entre autres de traits de peinture, de textes mis en évidence, de juxtaposition soigneusement planifiée de documents photographiques ainsi que de divers éléments aux multiples médias collés à la surface des œuvres. L'ensemble de ces choix fait par l'artiste affecte sans aucun doute la relation, la connexion entre les documents, et, par conséquent, leur signification.

Bourriaud nous indique que cette relation, qu'il qualifie de « colle », nous est beaucoup plus difficile à reconnaître de nos jours, alors que nous baignons dans l'abondance de documents et de leurs éléments servant à leur présentation, une réalité que Rauschenberg semble avoir bien comprise: « Aujourd'hui, la "colle" est moins apparente, car notre expérience visuelle s'est complexifiée, enrichie d'un siècle d'images photographiques, puis cinématographiques [...] au point de nous permettre de reconnaître comme un "monde" une collection d'éléments épars [...] »<sup>243</sup> La « colle » est d'ailleurs moins apparente dans les dernières œuvres de Rauschenberg; *Afternoon*, de la volumineuse série « Anagram » réalisée dans les années quatre-vingt-dix, nous démontre que les éléments servant à la présentation des documents d'archives sont beaucoup plus subtils. D'un point de vue du dispositif, les documents semblent se fondre en harmonie les uns avec les autres, leurs bordures se chevauchant esthétiquement dans un jeu de transparence.

---

242 Lemay & Klein, *Archives et émotions*, p. 11.

243 Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 19.

Il est important de souligner l'absence de légende qui pourrait venir donner du sens aux documents d'archives photographiques utilisés dans les œuvres. Rauschenberg voulait laisser libre cours à l'interprétation de ses œuvres impliquant bon nombre de documents issus du monde l'entourant, revenant toujours au fait que ses œuvres sont faites à partir de la vie autant qu'elles en sont à son propos. Nous oublions souvent que l'absence de légende produit un impact tout aussi grand que si elle était présente. Il y a donc ainsi une certaine décontextualisation, amenée par le travail des artistes, qui permet de s'attarder à d'autres aspects du document d'archives dépourvu de ses informations quant à sa provenance. Ce qui nous mène au contexte comme troisième élément caractérisant l'utilisation des archives.

### Le contexte

Toujours en examinant chacun des quatre aspects essentiels aux conditions d'utilisation des archives à la lumière de l'art de Rauschenberg, l'aspect du contexte n'est pas à omettre. Les archives, sans qu'elles soient utilisées par des artistes dans leur pratique artistique, amèneraient une certaine décontextualisation par elles-mêmes selon l'auteur Ernst Van Alphen : « Archives [...] confront the viewer with decontextualized objects. In this decontextualization the objects become “useless”, only able to evoke the “absence” of the world in which they were originally part. »<sup>244</sup> Bien qu'à notre avis, les archives évoquent beaucoup plus que l'absence du monde à partir duquel elles sont issues, cette affirmation nous rappelle que le contexte est assurément important en archivistique. Les documents d'archives se présentent bien souvent comme des objets décontextualisés, un point auquel les artistes font écho dans leur travail avec les archives. Ceux-ci omettent volontairement de donner des repères au public par rapport aux documents qu'ils utilisent dans leurs œuvres, comme c'est le cas de Rauschenberg qui semblait vouloir présenter ses documents sélectionnés sur un pied d'égalité, tous rassemblés sur la surface de ses œuvres comme des traces du monde à valeur équivalente.

---

244 Van Alphen, p. 68.

Par exemple, dans le cas de *Signs*, Rauschenberg a donné la même valeur au document montrant Luther King dans son cercueil qu'à celui de l'homme marchant sur la Lune, tous deux ayant subi la même décontextualisation, les ramenant ainsi au même plan. Nous retrouvons la même équivalence comme conséquence de la décontextualisation des documents d'archives parmi l'ensemble de l'œuvre de Rauschenberg : *Black Market*, *Currents* et *Mexican Canary* en sont tout autant des bons exemples. En ce sens, les œuvres de Rauschenberg décontextualisaient certainement les documents d'archives, mais ce n'est que pour mieux les connaître et les comprendre.

Dans leur utilisation des archives, les artistes ont donc la possibilité d'attribuer une portée toute différente du contexte originel des archives, ce qui « est au cœur de la majorité des projets d'exploitation de matériel d'archives ».<sup>245</sup> Anne Bénichou cite Paul Ricoeur à ce sujet : « [...] le document est une trace sélectionnée et instituée. Le travail de l'historien consiste à établir un dialogue entre la trace “visible ici et maintenant” et l'événement révolu et en partie inconnu dont elle est issue. »<sup>246</sup> Il s'agit donc de mettre en contexte pour l'individu manipulant le document. Les archivistes, les historiens, ainsi que les usagers des centres d'archives – parmi lesquels nous retrouvons les artistes – ont tous cette possibilité d'établir ce dialogue. C'est comme si Rauschenberg s'y adonnait effectivement, mais laissait délibérément une partie du travail au public; la possibilité de connecter les points par lui-même et de rendre les œuvres d'actualité, à sa façon. Parce qu'autant les œuvres de Rauschenberg sont truffées d'images du passé (pour nous, considérant qu'elles étaient d'actualité à l'époque), elles ne portent pas vraiment sur le passé, mais bien sur le présent, sur notre conscience de notre contexte, comme une invitation, voire même un avertissement. C'est un pouvoir que les archives ont certainement et les œuvres de Rauschenberg en témoignent.

---

245 Lemay & Klein, *Archives et émotions*, p. 13.

246 Bénichou, *Ces documents qui sont aussi des œuvres...*, p. 55.

Il est également important de s'attarder au rôle du contexte artistique d'utilisation. Lorsque les artistes viennent puiser dans les archives afin de les utiliser dans leur travail, ils arrivent avec un bagage culturel différent que celui des scientifiques, par exemple. Leurs façons d'appréhender la réalité n'étant traditionnellement pas les mêmes, leurs contextes respectifs se traduisent dans leur utilisation des archives.<sup>247</sup> Comme l'indiquent Lemay et Klein, nous pouvons dès lors assumer que « le contexte culturel (dans une optique de création) est généralement plus favorable à la présence de l'émotion que le contexte scientifique (enclin à privilégier la dimension informationnelle et/ou de preuve), en ne perdant pas de vue toutefois que, sur ce registre, toutes les nuances sont possibles. »<sup>248</sup>

### Le rôle du public

Le dernier élément caractérisant l'utilisation des archives – et qui nous permet de comprendre leurs conditions d'utilisation – est l'impact de cette utilisation sur le public. Le rôle du public se voyant ainsi plus important lorsqu'on se situe du côté du domaine de l'art et de son interprétation, les retombées se voient alors aussi plus importantes. L'émotion y occupe notamment une plus grande place, les artistes montrant par leur travail que les archives ont aussi cette capacité de nous émouvoir.

Lemay nous indique qu'« [...] il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par le spectateur. Ce dernier ne fait pas que recevoir passivement un ensemble de faits, de relations préalablement établies et finies. [...] Le spectateur contribue autant qu'il ne reçoit. À commencer par sa capacité à reconnaître l'archive. »<sup>249</sup> À propos de ce dernier point, disons que généralement le public ne fait pas délibérément le lien avec les archives en observant les œuvres de Rauschenberg, mais il reconnaît qu'il s'agit de documents provenant d'autres époques.

---

<sup>247</sup> Lemay & Klein, *Archives et émotions*, p. 13.

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> Lemay, *Le détournement artistique des archives*, p. 237.

L'œuvre de Rauschenberg *Black Market* est un bon exemple du rôle du public qui a autant à voir avec la réception de l'œuvre qu'à la contribution à cette dernière, les visiteurs du musée déposant et s'emparant des objets dans la valise attachée à la peinture, en prenant bien soin de dessiner les objets à l'endroit indiqué afin de créer un inventaire du « marché » établi par l'artiste.

De plus, le public fait face à un certain caractère intime à travers bon nombre des œuvres de Rauschenberg, et la présence de documents d'archives personnelles comme des photographies de famille n'en fait que bonifier l'effet. C'est le cas par exemple de *Untitled (Man with White Shoes)* et *Autobiography* avec la présence de photographies de famille. Comme le mentionnent Lemay et Klein,

[...] lorsque des documents d'archives sont utilisés, quelle que soit la raison de cette utilisation, le public touché se voit nécessairement doté d'un rôle d'interprète. L'archive, en effet, appelle l'interprétation. C'est grâce à celle-ci que le contenu d'un document fait sens et qu'il devient à proprement parler archive.<sup>250</sup>

Et l'œuvre d'art appelant nécessairement à l'interprétation, le rôle d'interprète du public est mis en évidence. L'interprétation des usagers est effectivement ce qui vient donner du sens aux documents et leur permettre de les désigner « archives ». Sans interprétation, sans valeur culturelle ou émotionnelle que le public pourrait attribuer, il n'y a pas d'archives : « [...] l'archive ne nous parvient que par l'entremise d'un processus auquel, en tant que spectateur [qui sera tantôt lecteur, auditeur, internaute...selon les contextes et les types de documents], nous sommes partie prenante. »<sup>251</sup> Les artistes impliquant des archives dans leur pratique artistique, tels que Rauschenberg, viennent souligner ce fait.

---

<sup>250</sup> Lemay & Klein, *Un regard archivistique sur les ouvrages de W.G. Sebald*, p. 54.

<sup>251</sup> Lemay, *Le détournement archivistique des archives*, p. 239.

Chacun des quatre aspects essentiels quant aux conditions d'utilisation – soit l'objet, le dispositif, le contexte et le rôle du public – a donc été examiné à l'aide d'exemples issus de la pratique artistique de Rauschenberg. Comme le rappellent Lemay et Klein, ces conditions valent pour toutes les formes d'utilisation des archives.<sup>252</sup> Les conditions d'utilisation des archives par les artistes agissent à titre d'exemple afin de mieux connaître les archives et leurs possibilités, dans le but de les diffuser et de les mettre en valeur adéquatement par la suite, d'autant plus que « l'exploitation des archives devient un phénomène de plus en plus répandu dans l'ensemble de la culture. »<sup>253</sup>

### Les archives comme mémoire

Une scène dans le film *Blade Runner* nous vient à l'esprit lorsque nous abordons les archives comme mémoire. Quand Rachael veut prouver à Deckard qu'elle est bien humaine et non une « répliquant », elle lui montre sa collection de photographies de famille (ses documents d'archives photographiques).<sup>254</sup> Ses archives se trouvent donc à substituer sa mémoire, autant à ses propres yeux qu'à ceux de Deckard, ainsi que pour les « répliquants » – qui se trouvent effectivement à lui avoir fourni les documents en question pour substituer sa mémoire. Le film datant de 1982 s'inscrit à son tour dans l'engouement pour la mémoire, les souvenirs et les archives qui a été particulièrement remarqué à partir de cette période.

Depuis les années quatre-vingt, la mémoire est effectivement un sujet qui prend de plus en plus de place au sein des débats culturels et politiques, ce qui coïncide avec le mouvement des artistes allant puiser dans les archives dans le cadre de leur pratique artistique.<sup>255</sup> Comme le mentionne Christine Bernier, plusieurs « y voient la manifestation

<sup>252</sup> Lemay & Klein, *Un regard archivistique sur les ouvrages de W.G. Sebald*, p. 51.

<sup>253</sup> Lemay & Boucher, p. 49.

<sup>254</sup> Scott, Ridley. 1982. *Blade Runner*. États-Unis: Warner Bros.

<sup>255</sup> Bernier, p. 9.

abusive du goût postmoderniste pour les références au passé », alors que « certains encore considèrent qu'il s'agit là d'une tendance à multiplier les commémorations encourageant la nostalgie, et qui ne profite qu'aux mass-médias. »<sup>256</sup> Les artistes des années soixante usant de stratégies d'appropriation – dont faisait partie Rauschenberg – s'inscrivent assurément dans ce courant postmoderniste, et cela d'une façon très consciente de la commémoration et de la nostalgie qui profitent aux médias de masse en s'appropriant leur imagerie. Néanmoins, il est davantage question de commenter sur cet angle choisi par les médias de masse que de faire explicitement référence au passé.

Comme nous l'avons mentionné lors de notre revue de littérature, il est intéressant de rappeler qu'en 1972 le critique d'art Leo Steinberg a évoqué l'espace mental afin d'analyser l'art de Rauschenberg. Ses œuvres peuvent ainsi agir comme substituts de la pensée, avec les nombreux documents éparpillés à leurs surfaces. Rauschenberg reproduisait souvent les documents plus d'une fois sur une même œuvre, souvent embrouillés ou entourés de cernes évoquant l'apparition et la disparition des documents, au même titre que des souvenirs. Ce point de vue de l'espace mental est repris par Rosalind Krauss en 1997 dans le cadre de son article « Perpetual Inventory » dans lequel elle fait notamment le lien entre les archives et Rauschenberg.

À travers ses œuvres, Rauschenberg soulève la notion de la mémoire, qu'elle soit collective (notamment avec les nombreux symboles américains répertoriés dans *Archive* et *Signs*) ou encore personnelle (avec ses propres documents d'archives utilisés dans *Untitled (Man with White Shoes)* et *Autobiography*). Cependant, bien que les documents d'archives utilisés dans l'art de Rauschenberg soient, bien entendu, issus du passé, ils ne se trouvent pas à porter pour autant sur celui-ci; leur état premier n'étant pas « une finalité mais bien une étape dans [leur] devenir ».<sup>257</sup> L'utilisation des documents d'archives de Rauschenberg dans sa

---

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> Lemay, *Le détournement artistique des archives*, p. 80.

pratique artistique vient donc rejoindre le paradoxe des archives : être issues du passé mais être ouvertes – et porter plutôt – sur l'avenir.<sup>258</sup> Lemay et Klein nous indiquent que le paradoxe se dissipe toutefois « lorsque l'on a compris que l'archive ne devient véritablement archive que lors de son utilisation. »<sup>259</sup> En effet, cela est tout autant valide pour Rauschenberg : celui-ci a utilisé bon nombre de documents qu'il s'est réappropriés à partir des médias de son époque, documents qui ne sont véritablement devenus « archives » que précisément lors de leur utilisation dans ses œuvres (ayant été produits dans le cadre des activités de l'artiste). Nous pouvons ainsi faire une lecture archivistique des œuvres de Rauschenberg, qui se trouvent à témoigner à la fois des activités artistiques de son producteur ainsi qu'à la fois de son époque (de là son idée de laisser rentrer le monde à travers ses œuvres).

Le professeur de philosophie Christian Nadeau a déclaré, au sujet de la mémoire : « La mémoire et la commémoration n'ont de sens que si elles permettent de se rappeler ce qu'on a compris de tout ça. Sinon, ça va être “Je me souviens”, mais je ne sais pas de quoi. »<sup>260</sup> Au même titre que ce dernier l'indique à propos de la mémoire, les archives n'ont de sens que lorsqu'elles « prennent vie » au moment présent de leur utilisation dans le but de permettre de se rappeler ce que l'on a compris d'elles. Les archives, tout comme la mémoire, seraient donc justifiées lors de l'anticipation d'un futur bonifié de leur compréhension.

Les archives ont ainsi beaucoup plus à voir avec le futur que le passé, comme l'indique Derrida, l'un des principaux auteurs qui se sont prononcés sur la temporalité des archives :

---

258 Lemay & Klein, *Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald*, p. 41.

259 *Ibid.*

260 Gervais, Lisa-Marie. 2013. Ce qu'il reste du printemps étudiant. *Le Devoir*, 13 mars.

<<http://www.ledevoir.com/societe/education/373943/ce-qu-il-reste-du-printemps-etudiant>> (Page consultée le 21 avril 2013)

Je crois que le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé, contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence. C'est toujours dans cette temporalité-là que les archives se constituent.<sup>261</sup>

Il est important de remarquer que les documents (tirés de leurs époques respectives) figurant dans les œuvres de Rauschenberg ne prennent pas de sens nostalgique ou encore commémoratif : ils sont plutôt là pour traiter du présent, de l'actuel, ainsi que du futur, comme un avertissement. En effet, lorsque Rauschenberg utilise des archives photographiques de la guerre du Vietnam dans ses œuvres, comme c'est le cas avec *Archive*, il est difficile de ne pas y voir un certain prenez-garde, un « futur antérieur » qui décide du sens de l'œuvre, tel que le désigne Derrida. Puis, finalement, les œuvres de Rauschenberg, plus particulièrement ses dernières comme *Afternoon* de la série « Anagram », « nous rappellent et nous révèlent que l'être humain est affilié à la texture dont il est fait, à la fibre réceptive et à la complexion constituée des images du souvenir ».<sup>262</sup> Les archives et la mémoire sont donc effectivement à l'avant-plan.

Enfin, l'ère d'aujourd'hui nous révèle une caractéristique des archives : si les archives sont considérées comme mémoire, elles n'ont plus à être limitées à leur emplacement géographique, tels des souvenirs n'ayant pas d'endroit désigné où ils devraient naturellement être conservés. Derrida se prononce sur ce que cela signifie pour le concept de l'archive :

Alors que jusqu'à présent, comme le concept du politique, le concept de l'archive était lié à la stabilité du topos, désormais il n'est plus lié à l'enracinement territorial d'une institution. Il y a des institutions, il y en aura toujours, avec tous les problèmes que cela pose, mais leur assise locale n'est plus assurée comme on pouvait penser auparavant qu'elle l'était.<sup>263</sup>

---

261 Derrida, p. 43.

262 Klébaner, p. 5.

263 Derrida, p. 50.

En effet, il se trouve qu'avec le numérique et le web 2.0 par exemple, nous réalisons plus clairement que « [the archives] are set outside of themselves ».<sup>264</sup> L'ère d'aujourd'hui viendrait donc révéler plus que jamais la facilité de circulation des archives et leur caractère non limité à leur emplacement géographique. Rauschenberg a fort probablement eu une conception semblable des archives et des documents : des traces du monde en circulation qu'il pouvait se réapproprier et faire circuler à son tour, afin que l'information contenue ait une portée plus large. Buchanan désigne quant à elle les médias sociaux et ressources en ligne tels que Facebook et Flickr comme des archives communautaires avec lesquelles « we are now all our own artists and archivists ».<sup>265</sup> Avec ces outils, nous passons donc continuellement de la mémoire personnelle à la mémoire collective, et vice-versa.

En somme, l'intimité avec laquelle nous pouvons être à proximité de la mémoire aujourd'hui est parfois déstabilisante, bien qu'il s'agisse d'un développement sans pareil pour la connaissance. Blessing développe un point intéressant à propos de la mémoire à notre ère moderne en lien avec Roland Barthes et la photographie, l'aspect final de ce chapitre :

Today we can hear Enrico Caruso, or see Jacqueline Kennedy tour the White House, and at least partially sense what it was like to be in the room with them, in a way we can never know Dante or Napoleon, no matter how many accounts we read or painted or carved portraits we view. Concurrently, we can be traumatized by feeling so close to an image yet knowing how far we are from the time it was made. Numerous writers on photography, perhaps foremost among them Roland Barthes, have remarked on this necrophilic aspect of the medium, the unique anxiety at its core.<sup>266</sup>

---

264 Steyerl, p. 97.

265 Buchanan, p. 40.

266 Blessing, p. 14.

### Les archives et la photographie

Ayant déjà traité de la manière dont il est possible de considérer la photographie comme un document d'archives dans le troisième chapitre, il est plutôt question ici de considérer le médium de la photographie dans l'art de Rauschenberg à la lumière des travaux de Barthes et Sontag, deux auteurs qui, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, ont grandement marqué les théories contemporaines sur la photographie.

Tout d'abord, Sontag amène une comparaison intéressante entre la photographie et la peinture :

[...] first of all a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask. While painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) — a material vestige of its subject in a way that no painting can be.<sup>267</sup>

Sontag se trouve à expliquer ce qui fait entre autres que les œuvres de Rauschenberg sont si puissantes : par sa technique du collage, Rauschenberg vient profiter des pouvoirs d'évocation de la photographie ainsi que de la peinture. Cela a pour effet de résulter en des œuvres dotées d'un grand impact par leur composition incorporant des traces du réel, en devenant des fenêtres qui s'ouvrent sur le monde.

En ce qui a trait à la photographie, Barthes nous indique quant à lui que le « le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche ».<sup>268</sup> Si les documents d'archives sont généralement d'une certaine autorité, les

---

<sup>267</sup> Sontag, p. 154.

<sup>268</sup> Barthes, p. 136.

documents d'archives photographiques le sont encore plus, par définition, étant littéralement « tirés du réel » par la caméra – cette « machine à archiver » telle que l'a désigné Enwezor. Les œuvres de Rauschenberg, qui impliquent plusieurs photographies apposées à leurs surfaces, ont ainsi cette faculté particulière de prendre part à la réalité, de laisser passer le monde au travers de leurs surfaces.

D'autre part, lorsque Barthes trouvait qu'une photographie que l'on avait prise de lui avait adéquatement capturé son état d'esprit du moment, il s'apercevait que ce sont les utilisations de celle-ci qui vont en conserver ou en retirer son essence:

[...] une excellente photographe, un jour, me photographia; je crus lire sur cette image le chagrin d'un deuil récent: pour une fois la Photographie me rendait à moi-même; mais je retrouvais un peu plus tard cette même photo sur la couverture d'un libelle; par l'artifice d'un tirage, je n'avais plus qu'un horrible visage désintériorisé, sinistre et rébarbatif comme l'image que les auteurs du livre voulaient donner de mon langage.<sup>269</sup>

Barthes évoque la possibilité de donner différents sens aux documents d'archives (qui sont dans son cas photographiques), tout dépendant de leur utilisation. Rauschenberg en était conscient par sa réappropriation des documents issus de l'environnement médiatique et en leur imposant un nouveau contexte au sein de ses œuvres. Les documents d'archives ont ainsi la possibilité d'évoquer de nouveaux horizons, comme si l'artiste voulait que les documents se révèlent à eux-mêmes par son utilisation. Le directeur artistique du R.O.C.I. aurait d'ailleurs déjà dit à propos de l'artiste : « He is trying to introduce the world to itself ».<sup>270</sup>

Dans ce chapitre, il s'agissait d'établir jusqu'où notre recherche sur les archives dans l'art de Rauschenberg nous mène en termes d'utilisation des archives. Les quatre éléments caractérisant l'utilisation des archives selon Lemay (l'objet, le dispositif, le contexte et le rôle

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>270</sup> Kotz, *Art; Rauschenberg's Tour de Force*.

du public) y ont occupé la plus grande place, suivis de la conception des archives comme mémoire pour terminer avec des considérations sur la photographie. La conception des archives comme mémoire nous a quant à elle permis d'établir plus de liens entre les archives et l'art de Rauschenberg, tandis que les propos sur la photographie de Barthes et Sontag nous ont permis de mesurer davantage le pouvoir du médium de la photographie pour l'art de Rauschenberg, en plus de nous en donner un aperçu pour les archives en général. L'objectif était donc, à travers ces divers aspects composant le chapitre final, d'arriver à une meilleure compréhension des conditions selon lesquelles les documents d'archives sont utilisés, à la lumière de l'art de Rauschenberg.

## Conclusion

I have never thought of contemporary art without somewhat thinking of Robert Rauschenberg.<sup>271</sup>

Jack Cowart, l'auteur de l'ouvrage portant sur le projet ROCI (*Rauschenberg Overseas Culture Interchange*), résume bien la marque que l'artiste a laissée. Les œuvres de Rauschenberg résonnent à travers le temps comme il est rare de l'observer en histoire de l'art. La commissaire Jennifer Blessing, quant à elle, souligne le caractère actuel de l'art de Rauschenberg : « [...] the work is still, today, exceedingly fresh and contemporary ».<sup>272</sup> L'artiste a vraisemblablement assimilé quelque chose à propos du temps qui s'écoule, faisant ainsi écho à la pertinence de réexaminer l'art – qui, pour lui, semble avoir une fonction autant artistique que documentaire – selon différents points de vue. Car s'il y a un attribut qui n'adhère pas à la surface des œuvres de Rauschenberg, c'est bien le cynisme : « Rauschenberg never really gives up on the chance that artists will reinvent the past and recreate the future. »<sup>273</sup>

Comme nous le savons, la diffusion, à la fois fonction et mission en archivistique, est essentielle afin de mettre en valeur les archives – ce qui est le but à garder en tête à travers toutes les étapes de la discipline archivistique.<sup>274</sup> Nous croyons que les archives connaissent l'une des formes de diffusion les plus intéressantes en passant par les mains des artistes. Ceux-ci arrivent d'ailleurs d'un contexte fort différent de celui des historiens ou des archivistes qui doivent entre autres se soumettre à une certaine éthique. La conséquence

---

271 Cowart, Jack. 1991. sous la dir. de. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*. Washington: National Gallery of Art. <<http://catalog.hathitrust.org/Record/002480272>> (Page consultée le 21 avril 2013)

272 Blessing, p. 15.

273 Haber, John. *Haber's Art Reviews: Robert Rauschenberg's Shock of the Old*. <<http://www.haberarts.com/rschberg.htm>> (Page consultée le 21 avril 2013).

274 Ericson, p. 117.

première de ces libertés est une mise en valeur d'aspects qui sont autrement difficiles à remarquer lorsque nous demeurons du côté du domaine archivistique. Les conditions d'utilisation des archives que nous avons examinées au chapitre final nous en donnent un bon aperçu. Les artistes, par leur utilisation des archives, peuvent donc certainement nous en apprendre plus sur ces dernières. Les archivistes ont ainsi tout intérêt à porter attention au travail des artistes, qu'il s'agisse littéralement d'une utilisation d'archives ou encore simplement d'une faculté d'évocation de ces dernières, comme c'est davantage le cas de l'artiste étudié dans le cadre de ce mémoire.

La tendance marquée chez les artistes d'aller puiser dans les archives depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix n'est maintenant plus à réaffirmer. C'est sur cette base que nous croyons qu'il est juste de voir les stratégies d'appropriation des artistes des années soixante, dont faisait partie Rauschenberg, comme ayant « mis la table » pour une telle pratique contemporaine.

Rauschenberg est l'un des premiers artistes à inclure de manière aussi significative des documents dans ses œuvres, documents qu'il trouvait et rassemblait à des fins de création (documents qui sont donc produits ou reçus dans le cadre des activités d'un producteur, comme le précise la définition des archives). En partant du fait que ses œuvres peuvent être considérées comme des documents d'archives témoignant de son activité artistique ainsi que de son désir de laisser le monde passer au travers d'elles (à partir de sa démarche d'appropriation), adopter une perspective archivistique s'est avérée être un choix pertinent ainsi que concluant dans l'intention d'analyser son art.

Quant à la structure du présent travail, la présentation de notre méthodologie de recherche a d'abord établi la façon dont nous avons procédé afin de réaliser une telle étude. En deuxième lieu, la revue de littérature a situé le contexte dans lequel nous effectuons notre recherche. En troisième lieu, les stratégies d'appropriation des années soixante ainsi que les

rapports de Rauschenberg avec les archives nous ont amené à comprendre davantage l'importance de la scène artistique qui est particulièrement marquée depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix par le courant de « l'art archivistique » (*archival art*). En quatrième lieu, l'analyse du corpus nous a permis de constater les multiples liens que nous pouvons faire avec l'archivistique à partir de ses œuvres. Finalement, nous avons constaté ce que peut nous apprendre l'utilisation particulière de Rauschenberg sur les archives en tant que telles, notamment à l'aide des conditions d'utilisation, de la conception des archives comme mémoire, ainsi qu'à l'aide de théories relatives à la photographie.

De façon générale, notre recherche a permis de constater que l'artiste avait un réel intérêt pour les archives et que sa production artistique en témoigne certainement. Il est donc intéressant de s'attarder à son art d'un point de vue archivistique. La revue de la littérature nous a d'abord appris que l'usage des archives à des fins artistiques est passé beaucoup plus inaperçu dans le domaine des archives que dans le domaine de l'histoire de l'art. Nous avons également constaté que les échanges entre les deux disciplines sont à favoriser, que ce soit au niveau académique ou encore au niveau de la pratique des artistes qui impliquent des échanges avec des archivistes.

La mise en contexte réalisée lors du troisième chapitre portant principalement sur les stratégies d'appropriation nous a quant à elle permis de constater une certaine « impulsion archivistique » relative aux années soixante. Le bombardement d'imagerie des médias de masse en combinaison avec l'essor de la société de consommation a résulté en un désir d'absorption pour plusieurs d'artistes, ce qui s'est traduit par la présence de documents issus de leur époque dans leurs œuvres. Nous avons également constaté que le médium de la photographie est étroitement lié au domaine des archives. Puis, l'intérêt de Rauschenberg pour les archives nous est paru indéniable; nous avons d'ailleurs pu constater que son intérêt pour les archives, les inventaires et les collections s'est manifesté tout au long de sa vie. Le catalogue de sa collection privée, paru en septembre 2012, nous a permis de mieux

documenter son intérêt pour les archives. Les exemples des artistes de performance, d'Andy Warhol et de Dorothy Levitt Beskind ont par la suite été utiles afin de mettre en lumière la présence des archives à ce moment-là. Finalement, les poursuites judiciaires auxquelles Rauschenberg et Warhol ont dû faire face nous ont permis de constater l'esprit de réappropriation des documents qui régnait à cette époque. Les artistes ne voyaient pas de mal à se réapproprier des images auxquelles ils étaient exposés à profusion. Rauschenberg et Warhol ont donc semblé revendiquer leur droit de réutiliser ce qui les entoure – particulièrement en tant qu'artistes – compte tenu de l'abondance d'images dans laquelle ils vivaient au quotidien. Ce choix d'ignorer les conséquences potentielles de leur démarche d'appropriation, au profit de ce dont ils voulaient traiter à travers leur art, est certainement précurseur à la situation entourant le copyright aujourd'hui, alors que nous baignons dans une abondance d'images n'ayant jamais circulées aussi facilement. Une phrase prononcée par l'auteur et blogueur Cory Doctorow cette année lors d'une conférence à la Bibliothèque du Congrès s'applique particulièrement ici : « copying won't get harder ».<sup>275</sup>

Pour ce qui est de l'analyse du corpus, elle a permis de constater les multiples liens avec les archives que nous pouvons retrouver chez Rauschenberg qui laisse passer le monde à travers ses œuvres, comme l'a énoncé Steinberg. L'analyse du corpus a ainsi permis de comprendre l'utilisation particulière des documents que faisait Rauschenberg, ce qui a fait en sorte de préparer le terrain pour l'exploration des conditions d'utilisation des documents d'archives abordée chapitre final.

Celui-ci, portant principalement sur les quatre éléments caractérisant l'utilisation des archives selon Lemay (l'objet, le dispositif, le contexte et le rôle du public), a permis d'établir jusqu'où notre travail sur les archives dans l'art de Robert Rauschenberg mène en termes d'utilisation des archives. La conception des archives comme mémoire ainsi que les théories relatives à la photographie ont été également abordées afin d'établir davantage de rapports

---

<sup>275</sup> Library of Congress. *A Digital Shift: Libraries, Ebooks and Beyond*. <[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=nZFG-uq5zBA](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=nZFG-uq5zBA)> (Page consultée le 21 avril 2013).

entre les archives et l'art de Rauschenberg. Ces divers aspects composant le chapitre final voué à mettre les archives à l'avant-plan ont permis de constater les conditions selon lesquelles les documents d'archives sont utilisés.

Dans le cadre de notre mémoire, nous nous sommes intéressés à une relation que peu d'auteurs avaient explorée auparavant, soit celle liant les archives à l'art de Robert Rauschenberg. Le peu de recherche effectuée vient souvent confirmer la pertinence de s'y attarder. Michael Ann Holly résume bien comment fonctionne la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art: « When art historians begin a study of a certain problem or issue or period or artist, we carve out a territory from the much larger map of the field and keep magnifying it until something becomes visible that no one has seen before. »<sup>276</sup> C'est un peu ce que nous avons tenté de faire par le biais de notre recherche, bien que nous avons adopté une perspective archivistique et qu'elle a été réalisée dans le domaine des sciences de l'information.

La littérature faisant le pont entre les archives et l'art de Rauschenberg est somme toute assez récente. Rosalind Krauss a fait référence aux archives afin d'analyser la pratique artistique de Rauschenberg à partir uniquement de 1997, alors qu'Hal Foster a subséquemment mentionné l'artiste dans son article de 2004 largement cité « Archival Impulse ». Finalement, Jennifer Blessing a aussi évoqué les archives en lien avec Rauschenberg dans l'exposition *Haunted* pour laquelle elle a été commissaire au musée Guggenheim en 2010. Ceci nous amène à constater que de traiter des archives en lien avec l'artiste n'aurait probablement pas été aussi réalisable auparavant. En se basant sur le fait que la tendance chez les artistes d'inclure des archives dans leur pratique artistique est particulièrement importante depuis la fin des années quatre-vingt,<sup>277</sup> et que les stratégies

---

<sup>276</sup> Holly, p. 3.

<sup>277</sup> Lemay, *Art et archives: une perspective archivistique*, p. 64

d'appropriation des années soixante ont « mis la table » pour une telle pratique, nous pensons que de se pencher sur les archives dans l'art de Rauschenberg est certainement pertinent à l'heure actuelle. Brendan W. Joseph a d'ailleurs écrit dans la préface inédite à la traduction française de sa publication parue à l'automne 2012 : « [...] il semble que les analyses envisageant Rauschenberg dans toute sa rigueur n'ont jamais été aussi acharnées qu'aujourd'hui. »<sup>278</sup>

De plus, le décès récent d'un artiste vient toujours changer la donne pour la recherche qui porte sur celui-ci. Dans le cas de Rauschenberg, son décès en 2008 a donné lieu à une récente exposition (et un catalogue) permettant l'accès à la collection d'art qu'il s'est constitué de son vivant.<sup>279</sup> Nous pouvons également dorénavant aborder son œuvre comme une entité close, à laquelle aucun autre document (au sens d'œuvre d'art effectuée par l'artiste) ne peut s'y ajouter.

Comme Joseph l'écrit à la fin de sa préface datant d'il y a quelques mois seulement, Rauschenberg était déjà en train de creuser « la réalité plus débilante et dystopique » de notre ère d'aujourd'hui, « la présence de ce que Deleuze et Guattari nommèrent “les puissances diaboliques de l'avenir qui déjà frappent à la porte”[...] ». <sup>280</sup> Joseph souligne ainsi le caractère universel des œuvres de Rauschenberg, mais surtout à quel point elles peuvent correspondre à nos sociétés actuelles. Il va sans dire que la faculté avec laquelle les œuvres de Rauschenberg s'appliquent à notre ère d'aujourd'hui vient ajouter à la pertinence de les étudier.

Néanmoins, toute recherche a ses limites, ce qui fait également place à des pistes de recherche futures. Par exemple, compte tenu des limites de cette étude, nous n'avons pu analyser qu'un nombre restreint d'œuvres de Rauschenberg afin d'en faire une « lecture

---

278 Joseph, p. 29.

279 Storr & Thompson.

280 Joseph, p. 15.

archivistique ». Il serait certainement intéressant de s'attarder à un corpus beaucoup plus volumineux, d'autant plus que l'artiste a produit énormément d'œuvres au cours de sa vie, dont plusieurs ayant eu leur lot de reconnaissance, telles que *Bed* (1955) et *Monogram* (1955-1959) par exemple.

La pratique artistique de Rauschenberg représente aussi d'autres champs d'intérêts pour le domaine des sciences de l'information, que ce soit en lien avec les archives, les documents, ainsi qu'avec le besoin informationnel de l'artiste. Une piste de recherche future qui pourrait s'avérer intéressante consisterait à faire une vaste recherche afin de repérer, à partir d'archives de magazines des années soixante et soixante-dix, le plus possible de documents utilisés par Rauschenberg dans ses œuvres. Ceci agrémenterait et faciliterait les études comportant des analyses se basant entre autres sur la provenance des documents intégrés à ses œuvres, comme cela a été notre cas. Il nous a en effet été possible de connaître la provenance de documents utilisés pour les œuvres *Canto XVIII: Circle Eight, Malebolge, the Evil Ditches, the Fraudulent and Malicious; Bolgia 1, the Flatterers* et *Archive*, grâce aux travaux d'autres chercheurs. Une telle ambition d'établir la provenance de bon nombre de documents utilisés par l'artiste se serait avérée de trop grande envergure dans le cadre de notre propre recherche. Néanmoins, il semblerait que la Fondation Robert Rauschenberg ait dans ses plans de réaliser un catalogue raisonné regroupant les œuvres de l'artiste, ce qui changerait certainement la donne en ce qui concerne les recherches à propos de Rauschenberg.<sup>281</sup>

De plus, les propos de Roland Barthes dans son ouvrage *La chambre claire* que nous avons consulté dans le cadre du mémoire nous amènent à réaliser un certain manque présent dans les archives. Tandis que l'auteur en question attribuait un certain caractère morbide au médium de la photographie, nous croyons qu'il serait intéressant de se pencher sur cette impossibilité de conserver la vie – que l'on peut traduire en manque – qui concerne les

---

281 Ruiz, Cristina. 2012. *Rauschenberg's foundation could outspend Warhol's* - *The Art Newspaper*. <<http://www.theartnewspaper.com/articles/Rauschenberg%E2%80%99s-foundation-could-outspend-Warhol%E2%80%99s/26110>> (Page consultée le 21 avril 2013).

archives. Il s'agit d'un aspect qu'Enwezor a remarqué, écrivant que « [...] the archive emerges as a place in which concerns with the past are touched by the astringent vapors of death, destruction, and degeneration. »<sup>282</sup>

Enfin, ce dernier auteur fait écho à l'une des pistes de recherche futures que nous avons pu constater :

The fascination with the archive, the inimitable madness of the archive, the constant return to it for verification, inspiration, and source, suggest not only a profound interest in the nature of the archival form found in photography and film but art's relationship to historical reflections on the past.<sup>283</sup>

Nous avons notamment tenté de démontrer, à travers ce mémoire, ce que nous pouvons comprendre des réflexions à propos du passé provenant du domaine de l'art, cependant il serait tout autant possible de s'attarder à la relation du domaine de l'art aux réflexions historiques sur le passé. Il s'agit de la principale conclusion que nous avons dégagée comme piste de recherche future du côté du domaine de l'art.

Il va sans dire qu'il est d'une grande importance de garder en tête le but de diffuser les archives à travers toutes les étapes de la discipline archivistique.<sup>284</sup> Il nous semble donc intéressant et absolument pertinent d'être à l'affût des collaborations entre artistes et archivistes, comme l'indiquent Magee et Waters :

As archivists we should be aware of these additional, non-traditional approaches to archives and reflect on how our standard working methods can accommodate diverse demands on our collections. Meeting the needs of artists

---

282 Enwezor, p. 46.

283 *Ibid.*, p. 35.

284 Ericson, p. 117.

and designers may bring up unexpected challenges for archivists but the benefits of such collaborations should encourage us to facilitate the creative exploration of our collection.<sup>285</sup>

Jouissant d'un contexte très différent de celui des archivistes ou des historiens, les artistes ont une capacité inégalée de mettre en valeur les archives. La diffusion des archives par l'art permet alors de nouvelles possibilités d'interprétation des archives et se présente donc comme un point de départ assurément pertinent dans la recherche en archivistique.

---

285 Magee & Waters, p. 283.

## Bibliographie

- ALLEN, Greg. *greg.org: the making of: Beebe v. Rauschenberg: Declaring 'Victory'*.  
<[http://greg.org/archive/2012/07/03/beebe\\_v\\_rauschenberg\\_declaring\\_victory.html](http://greg.org/archive/2012/07/03/beebe_v_rauschenberg_declaring_victory.html)>  
(Page consultée le 21 avril 2013).
- ARTH 283Q > Zdebik > Flashcards > Final Exam artworks | StudyBlue,  
<<http://www.studyblue.com/notes/n/final-exam-artworks/deck/2535380>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Éditions du Seuil.  
Paris: Gallimard.
- BÉNICHOU, Anne. 2002. Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *CV Ciel variable*, no 59: 27-30.  
<<http://cielvariablearchives.org/fr/component/content/article/498-renouer-avec-lesthetique-de-larchive-photographique.html>> (Page consultée le 21 avril 2013)
- BÉNICHOU, Anne. 2003. Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive.  
In *Maintenant. Images du temps présent*, sous la dir. de Vincent Lavoie, 166-187.  
Montréal : Le Mois de la photo à Montréal.
- BÉNICHOU, Anne. 2005. La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 5: 135-161.
- BÉNICHOU, Anne. 2009. Les usages citoyens des espaces urbains : entre actualités, archives et œuvres. *Archivaria* 67: 115-142.  
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13211/14490>> (Page consultée le 21 avril 2013)
- BÉNICHOU, Anne. 2009. Signal : Christian Boltanski. *CV Ciel variable*, no 83: 26-30.
- BÉNICHOU, Anne. 2010. Ces documents qui sont aussi des œuvres... In *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. de Anne Bénichou, 47-76. Dijon: Les presses du réel.
- BENJAMIN, Walter. 2010. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Allia.
- BERNIER, Christine. 2000. sous la dir. de. *Définitions de la culture visuelle IV : mémoire et*

*archive : actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000 Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, Direction de l'éducation et de la documentation.*

BLESSING, Jennifer *et al.* 2010. *Haunted*. New York: Guggenheim Museum.

BOLMEIER, Jane. 1985. *Response and documentation : aesthetic inquiry relevant to selected works of Robert Rauschenberg*, Thèse, New York University, New York.

BONIN, Vincent. 2010. Les *Time Capsules* d'Andy Warhol: entre déchets et traces mémorielles. In *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, sous la dir. de Anne Bénichou, 259-284. Dijon: Les presses du réel.

BOUCHER, Marie-Pierre. 2009. La mise en scène des archives par les artistes contemporains. Mémoire de maîtrise, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, Université de Montréal, Montréal. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>> (Page consultée le 21 avril 2013).

BOURRIAUD, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.

BOURRIAUD, Nicolas. 2003. *Postproduction*. Dijon: Les presses du réel.

BROOKS, Rosetta. 2005-2006. Rauschenberg: Round the Block Once or Twice. *Modern Painters*, December/January: 70-75.

BUCHANAN, Alexandrina. 2012. Cardiff and Miller's Road Trip (2004): between archive and fiction. *Archivaria*, no 73: 19-41.

CHARBONNEAU, Normand & Mario Robert. 2001. *La gestion des archives photographiques*. Québec: Les Presses de l'Université du Québec.

CHATALBASH, Rachel *et al.*, sous la dir. de. 2013. *Artists' Records in the Archives: Symposium Proceedings October 11-12 2011*. New York Public Library and Fashion Institute of Technology: Archivists Round Table of Metropolitan New York, Inc.

COLE, Mark A. 1993. *Robert Rauschenberg : to the past, present, and the future*, Thèse de doctorat, Bowling Green State University, Bowling Green.

CORBY, Vanessa & Joanne Crawford. 2002. *Making sense of the city: films and photographs of artists in New York by Dorothy Levitt Beskind*. Leeds: University Gallery Leeds.

- COTTON, Charlotte. 2005. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris: Thames & Hudson.
- COUTURE, Carol *et al.* 1999. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- COWART, Jack. 1991. sous la dir. de. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*. Washington: National Gallery of Art.  
<<http://catalog.hathitrust.org/Record/002480272>> (Page consultée le 21 avril 2013)
- CRAFT, Catherine. 1998. Much Too Much: Robert Rauschenberg: A Retrospective by Walter Hopps and Susan Davidson. *Art Journal* 57, no 2: 108-111.
- CULLINAN, Nicholas *et al.* 2011. *Robert Rauschenberg : photographs, 1949-1962*. New York: D.A.P.
- DE ANTONIO, Emile. 1973. *Painters Painting: a candid history of the New York art scene, 1940-1970*. États-Unis: New Video.
- DERRIDA, Jacques. 2002. Le futur antérieur de l'archive. In *Questions d'archives*, sous la dir. de Nathalie Léger, 41-50. Paris: Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
- ENWEZOR, Okwui. 2008. Archive fever : photography between history and the monument. In *Archive fever : uses of the document in contemporary art*, 11-51. New York: International Center of Photography: Göttingen: Steidl Publishers.
- ERICSON, Timothy. 1990-1991. Preoccupied with our own gardens: Outreach and Archivists. *Archivaria*, no 31, 114-122.  
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11724/12673>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- FARGE, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil.
- FAVIER, Jean. 2001. *Les archives*. Que sais-je?, 7<sup>e</sup> éd. Paris: Presses universitaires de France.
- FORTIN, Fabienne. 2006. *Fondements et étapes du processus de recherche*. Montréal: Chenelière-Éducation.
- FOSTER, Hal. 1996. The Archive without Museums. *October*, no 77: 97-119.
- FOSTER, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October*, no 110: 3-22.

- FOUCAULT, Michel. 1968. Réponse au Cercle d'Epistémologie. In *Cahiers pour l'Analyse. Généalogie des sciences*, no 9: 9-40.
- GALE, Peggy. 2012. sous la dir. de. *Archival Dialogues : Reading the Black Star Collection*. Catalogue de l'exposition inaugurale présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre - 16 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.
- GERVAIS, Lisa-Marie. 2013. Ce qu'il reste du printemps étudiant. *Le Devoir*, 13 mars. <<http://www.ledevoir.com/societe/education/373943/ce-qu-il-reste-du-printemps-etudiant>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- GODFREY, Mark. 2005. Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh. *October*, no 114: 90-119.
- GODFREY, Mark. 2007. The Artist as Historian. *October* 120: 140-172.
- GRANDLUND, Chris. 1997. *Robert Rauschenberg : Man at Work*. Chicago: BBC/RM Arts Company co-production in association with the Guggenheim Museum and Ovation.
- GUAGLIUMI, Arthur Robert. 1990. *Assemblage art : origins and sources*, Thèse de doctorat, Teachers College, Columbia University, New York.
- HABER, John. *Haber's Art Reviews: Robert Rauschenberg's Shock of the Old*. <<http://www.haberarts.com/rschberg.htm>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- HARMON, Louise. 1998. *The appropriation of photographic images in works of art : legal and aesthetic issues inherent in the conflict between modernism and postmodernism*, Thèse de doctorat, Columbia University, New York.
- HOLLY, Michael Ann. 2009. What Is Research in Art History, Anyway? In *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, sous la dir. de Michael Ann Holly & Marquard Smith, 3-12, Williamstown: Clark Art Institute.
- HUGUES, Robert. 1976. The Most Living Artist. *Time*, vol 108, no 22: 54-62.
- IKEGAMI, Hiroko. 2010. *The great migrator: Robert Rauschenberg and the global rise of American art*. Cambridge: MIT Press.
- JOSEPH, Branden W. 2012. *Random Order – Robert Rauschenberg et la néo-avant-garde*. Traduit par Anaël Lejeune *et al.* Dijon: Les presses du réel. Édition originale, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT Press, 2003.

- KLÉBANER, Daniel. 2007. *Robert Rauschenberg: la rumeur du monde*. Quart: Éditions Ides et Calendes.
- KOTZ, Mary Lynn. 1987. Art; Rauschenberg's Tour de Force. *The New York Times*, 3 mai. <<http://www.nytimes.com/1987/05/03/arts/art-rauschenberg-s-tour-de-force>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- KOTZ, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2<sup>e</sup> éd. New York: Abrams.
- KRAUSS, Rosalind. 1997. Perpetual Inventory. *October*, no 88: 86-116.
- LAL, Vinay. 2000. The Burden (And Freedom) of Photography: Camera Indica: The Social of Indian Photographs by Christopher Pinney; Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire by James R. Ryan Review. *Social Scientist* 28, no 5/6 (May-June): 91-101.
- L'archive | Musée d'art contemporain de Montréal*.  
<<http://www.macm.org/activites/larchive/>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- LAVOIE, Vincent. 2003. *L'instant-monument : du fait divers à l'humanitaire*. Montréal: Dazibao.
- LAWRENCE, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York: Prestel Publishing.
- LEMAY, Yvon. 2008-2009. Compte rendu: Enwezor, Okwui, Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art, 2008. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 40, no 1: 91-95. <[http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40\\_1/40\\_1\\_compte-rendus\\_lemay-okwui.pdf](http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol40_1/40_1_compte-rendus_lemay-okwui.pdf)> (Page consultée le 21 avril 2013).
- LEMAY, Yvon. 2009. Art et archives: une perspective archivistique. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, no Especial+1: 64-86. <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb>> (Page consultée le 21 avril 2013).
- LEMAY, Yvon. 2010. Le détournement artistique des archives. In *Les maltraitances archivistiques: falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations*, sous la dir. de Paul Servais, 223-240. Louvain-la-Neuve, Belgique: Academia-Bruylant.
- LEMAY, Yvon. 2010. Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, no 2: 70-81. <[http://www.banq.qc.ca/documents/a\\_propos\\_banq/nos\\_publications/revue\\_banq/revu](http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revu)>

e2\_2010-p\_70-81.pdf> (Page consultée le 21 avril 2013)

LEMAY, Yvon & Anne Klein. 2011-2012. Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 43, no 2: 71-86.

LEMAY, Yvon & Anne Klein. 2012. Archives et émotions. *Documentation et Bibliothèques* 58, no 1: 12.

LEMAY, Yvon & Anne Klein. 2012. Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, Association of Canadian Archivists, no 73: 105-134.

LEMAY, Yvon & Anne Klein. 2013. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *La revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no 1: 40-58.

LEMAY, Yvon & Marie-Pierre Boucher. 2010-2011. L'émotion ou la face cachée des archives (6<sup>e</sup> symposium du Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA)). *Archives (Association des archivistes du Québec)* 42, no 2: 39-52.

LESSARD, Denis. 2011-2012. Classification des documents et conservation des archives en arts visuels: la problématique des centres d'artistes autogérés. *Archives (Association des archivistes du Québec)* 43, no 1 : 41-63.

LIBRARY OF CONGRESS. *A Digital Shift: Libraries, Ebooks and Beyond*.  
<[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=nZfg-uq5zBA](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=nZfg-uq5zBA)>  
(Page consultée le 21 avril 2013).

*Lights, Camera, Civil Rights! Hot Ideas for a Cold Economy – The Frying Pan*.  
<<http://fryingpannews.org/2011/10/13/lights-camera-civil-rights/>> (Page consultée le 21 avril 2013)

MAGEE, Karl & Susannah Waters. 2011. Archives, artists, and designers. *Journal of the society of archivists* 32, no 2: 273-285.

MEREWETHER, Charles, sous la dir. de. 2006. *The Archive*. Cambridge : The MIT Press.

MICHALSKI, David. 2002. Cities memory voices collage. In *Art and the performance of memory : sounds and gestures of recollection*, sous la dir. de Richard Cándida Smith, 101-119. New York: Routledge.

MoMA | *The Collection* | Kurt Schwitters. *Merz Picture 32 A. The Cherry Picture. 1921.*

<[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=33356](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33356)> (Page consultée le 21 avril 2013)

MOREL, Gaëlle. 2012. sous la dir. de. *The Art of the Archive, Ryerson Students and Alumni*. Catalogue de l'exposition présentée au Ryerson Image Centre, Toronto, 29 septembre - 22 décembre 2012. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

OBALK, Hector. 2001. *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*. Paris: Flammarion.

*Rauschenberg Foundation - Multimedia*, <[http://www.rauschenbergfoundation.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51&Itemid=60](http://www.rauschenbergfoundation.org/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=60)> (Page consultée le 21 avril 2013)

RAUSCHENBERG, Robert. 1970. *Rauschenberg Currents*. Minneapolis: Dayton's Gallery 12.

ROUILLE, André. 2005. *La photographie : Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard.

ROSE, Bernice. 1996. *Robert Rauschenberg: Anagrams*. New York: PaceWildenstein.

RUIZ, Cristina. 2012. *Rauschenberg's foundation could outspend Warhol's - The Art Newspaper*. <<http://www.theartnewspaper.com/articles/Rauschenberg%E2%80%99s-foundation-could-outspend-Warhol%E2%80%99s/26110>> (Page consultée le 21 avril 2013).

SCHAFFNER, Ingrid. 1998. *Deep storage : collecting, storing, and archiving in art*. Munich: Prestel.

SCOTT, Ridley. 1982. *Blade Runner*. États-Unis: Warner Bros.

SONTAG, Susan. 1977. *On photography*. New York: Dell Publishing.

SPIEKER, Sven. 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press.

STEINBERG, Leo. 2002. Reflections on the State of Art Criticism. In *Robert Rauschenberg*, sous la dir. de Brendan W. Joseph, 7-37. Cambridge: MIT Press.

STEYERL, Hito. 2012. Now! The Archive in Motion. In *Archival Dialogues : Reading the Black Star Collection*, sous la dir. de Peggy Gale, 97-107. Toronto: Ryerson Image Centre Editions.

STORR, Robert & Mimi Thompson. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York: Rizzoli.

TAGG, John. 2012. The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet. *Grey Room*, no 47: 24-37.

TAYLOR, Paul. *Robert Rauschenberg - Page - Interview Magazine*.  
<[http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#\\_](http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#_)> (Page consultée le 21 avril 2013).

TROMP, Henk. 2010. *A Real Van Gogh: How the Art World Struggles With Truth*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

TUER, Dot. 2005. *Mining the Media Archive: Essays on Art, Technology and Cultural Resistance*, Toronto: YYZ Books.

VAN ALPHEN, Ernst. 2009. Archival Obsessions and Obsessive Archives. In *What Is Research in the Visual Arts?: Obsession, Archive, Encounter*, sous la dir. de Michael Ann Smith & Marquard Smith, 65-84, Williamstown: Clark Art Institute.