

*Les archives dans
l'art de Robert
Rauschenberg**

Anne-Marie Lacombe

Une version ultérieure de cet article est à paraître dans la revue *Documentation et Bibliothèques*.

Mise en contexte : l'art comme avenue de recherche en archivistique

Explorer le domaine des arts visuels comme avenue de recherche en archivistique peut sembler inusité, mais c'est certainement concevable si on prend quelques éléments en compte. Les artistes utilisent des documents d'archives dans leurs pratiques artistiques depuis longtemps déjà.

Bien que les publications à ce sujet soient plus abondantes en histoire de l'art, il va sans dire que cette utilisation des archives par les artistes ne devrait pas passer incognito aux yeux des archivistes et des chercheurs en archivistique. Les catégories d'usagers qui utilisent les archives sont, après tout, soigneusement surveillées et comptabilisées par les archivistes, toujours dans le but de mieux diffuser les archives, et ainsi mieux répondre aux besoins des utilisateurs.

La diffusion des archives est l'une des missions de l'archivistique. Toutes les activités de l'archiviste visent l'*utilisation* des ressources qu'il classe, décrit et conserve : les archives¹. Il est donc pertinent de s'intéresser à l'utilisation des documents d'archives par les artistes d'un point de vue archivistique, notamment parce qu'elle sous-tend une diffusion particulière des documents d'archives. Des qualités des documents d'archives que l'on n'aurait pas forcément prises en compte autrement sont mises en évidence par le travail des artistes. De plus, l'utilisation des documents d'archives par les artistes nous aide entre autres à comprendre leurs conditions d'utilisation.

Dans le cadre de mon mémoire, je me suis intéressée à une relation que peu d'auteurs avaient explorée auparavant, soit celle liant les archives à l'art de Robert Rauschenberg. Quatre historiens de l'art ont évoqué l'importance des archives dans

* Cet article est issu du mémoire de maîtrise de l'auteure intitulé «Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg», qui a fait l'objet d'une conférence au congrès de l'AAQ en 2013. Le mémoire est disponible sur le dépôt numérique Papyrus à l'adresse suivante : <<http://hdl.handle.net/1866/9939>>. Il est à noter que, pour ce qui est des œuvres traitées, le choix du renvoi vers le mémoire – qui, en raison de sa nature académique, échappe au dogme du droit d'auteur – a été fait.

l'œuvre de Rauschenberg, soit Rosalind Krauss en 1999, Hal Foster en 2004 avec son désormais célèbre article intitulé «An Archival Impulse», Jennifer Blessing, commissaire de l'exposition *Haunted* au musée Guggenheim en 2010, puis finalement Nicholas Cullinan avec son essai «To Exist in Passing Time», en introduction à l'ouvrage Robert Rauschenberg : Photographs 1949-1962 publié en 2011.

En fait, Rauschenberg n'a pas puisé dans des documents issus de services d'archives en tant que tels. Il a plutôt rassemblé des documents provenant de son environnement 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 selon une perspective archivistique car, par sa démarche d'appropriation, ses œuvres deviennent en quelque sorte des documents d'archives témoignant de son époque, de son activité artistique ainsi que de son désir de laisser passer le monde à travers elles.

Objectifs de recherche

Mes objectifs de recherche étaient les suivants : comprendre l'ensemble des rapports qu'entretient l'artiste Robert Rauschenberg avec les archives, particulièrement dans le contexte des stratégies d'appropriation issues des années soixante, ainsi que déterminer ce que peuvent nous apprendre ses rapports aux archives et son utilisation particulière de celles-ci.

Le mouvement des archives dans l'art

Il y a un réel engouement de la part des artistes pour les documents d'archives (notamment les photographies), pour la collection ainsi que pour l'archivage, particulièrement depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990². Les artistes cherchent à interpréter un produit culturel déjà disponible, à le reproduire et le ré-exposer³. Richard Prince, Felix Gonzales-Torres, Christian Boltanski, Hans-Peter Feldmann, Hans Haacke, George Legrady, Zoe Leonard, Gilles Mahé et Joachim Schmid sont des exemples d'artistes de la scène internationale qui ont impliqué des archives dans leurs processus de création. Sur la scène canadienne, on trouve des artistes comme Sara Angelucci, Rosalie Favell, Angela Grossmann, Vid Ingelevics, Jeff Thomas et Jin-me Yoon. Au Québec, Patrick Altman, Raymonde April, Dominique Blain, Bertrand Carrière, Melvin Charney, Angela Grauderholz, Dominique Laquerre, ainsi que Pierre Allard et Julie Roy, du collectif ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), ont aussi pris part à ce mouvement⁴.

Les archives sont de plus en plus présentes dans nos sociétés. Il ne s'agit pas d'une réalité propre au milieu des arts visuels ou de la création. Comme l'indique Charles Merewether dans son livre *The Archive* : «[...] one of the defining characteristics of the modern era has been the increasing significance given to the archive as the means by which historical knowledge and forms of remembrance are accumulated, stored and recovered⁵.» L'historien d'art Okwei Enwezor a quant à lui conclu sa conférence sur les archives présentée en mars dernier au Musée d'art contemporain de Montréal en disant : «The archival is important because it enables us to think historically in the present⁶.»

Les stratégies d'appropriation de la scène artistique new-yorkaise des années soixante

Bien que chez les artistes la tendance à inclure les archives dans leur pratique artistique ne gagne en importance qu'à partir de la fin des années quatre-vingt, il est pertinent de voir les stratégies d'appropriation des artistes des années soixante comme ayant « mis la table » pour une telle pratique contemporaine. La commissaire Jennifer Blessing exprime bien ce lien entre les artistes des années soixante concernés 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 ones⁷.

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 artistes comme Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jaspers Johns et James Rosenquist, ce qui s'est traduit par la présence de documents issus de leur époque dans leurs œuvres.

La réputation des artistes américains des années soixante pour le milieu de l'art n'est plus à faire. Ces artistes ont fait de la ville de New York un incontournable dans le milieu de l'art, alors que l'attention était auparavant plutôt tournée vers l'Europe. Ils ont tous contribué à définir l'art contemporain tel que nous le connaissons aujourd'hui. De manière générale, Rauschenberg est maintenant considéré comme l'un des plus importants artistes américains.

Robert Rauschenberg

Rauschenberg est un artiste qui a commencé à se faire connaître à la fin des années cinquante à New York. Il a eu une longue carrière artistique; il a même réalisé des œuvres avec son équipe d'assistants jusqu'à l'âge de 82 ans, soit un an avant son décès en 2008. L'artiste a incorporé plusieurs médias dans ses œuvres, s'inspirant du dadaïsme et de l'expressionnisme abstrait, des courants artistiques à partir desquels son art était en réaction au départ.

Dans la perspective des sciences de l'information, le travail artistique de Rauschenberg est intéressant à plusieurs points de vue : par rapport aux archives, par rapport aux documents, ainsi qu'en lien avec la recherche de l'artiste et son besoin informationnel – voire pictural – puisqu'il rassemblait des centaines d'images pour sa production artistique.

La collection privée de Rauschenberg

Après le décès de Rauschenberg en 2008, sa collection privée a fait l'objet d'une exposition (ainsi que d'une publication) par la galerie Gagosian avant d'être mise aux enchères. La publication est parue en septembre 2012 et nous a permis de mettre en lumière certains éléments auparavant inaccessibles pour l'étude de

l'œuvre de Rauschenberg. Nous allons couvrir deux exemples d'œuvres que possédait Rauschenberg en lien avec les archives, soit une œuvre de Marcel Duchamp et une œuvre de Kurt Schwitters, deux artistes qui ont été évoqués par des historiens de l'art comme précurseurs du «archival art», si nous pouvons désigner un tel courant artistique de la sorte.

Rauschenberg possédait *La mariée mise à nu par ses célibataires même (Boîte verte)*, une œuvre datant de 1934 de Marcel Duchamp, l'un des plus grands artistes modernes. L'œuvre en question est une boîte verte contenant 93 documents produits ou reçus par l'artiste dans le cadre de ses activités. Les inscriptions sur la reliure interne nous indiquent que Rauschenberg possédait la neuvième édition sur trois cents. À grande échelle et en haute résolution, il est possible d'y lire : «Cette boîte 09/300 doit contenir ___ documents (photos, dessins et notes manuscrites des années 1912-15) ainsi qu'une planche en couleurs.» Duchamp se trouvait à évoquer les archives dans son art à cette époque, en allant jusqu'à faire une inscription calquée sur les méthodes archivistique pour répertorier ce qu'il y avait comme documents dans la boîte.

Il est également intéressant de constater que Rauschenberg possédait une œuvre de Kurt Schwitters, soit *Modish*, datant de 1947. Plusieurs critiques d'art ont identifié Schwitters 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 artistique. Rauschenberg se serait aussitôt senti interpellé par l'art de Schwitters et il aurait dit : «I felt like he made it all just for me.»⁸ L'art de Schwitters et l'art de Rauschenberg ont comme point commun d'être issus du caractère éphémère de la vie elle-même. Ce n'est donc pas surprenant que l'artiste ait tenu à posséder au moins une œuvre de Schwitters.

Un certain caractère archivistique se fait certainement sentir dans l'œuvre *Modish*. Les photographies pointent toutes vers un lieu qui nous serait familier, évoquant ainsi la mémoire et la nostalgie. On peut aussi voir une certaine 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. Les documents qui se trouvent sur la surface de l'œuvre semblent également avoir été mis de côté dans un certain processus de création, ce qui rejoint les archives, comme traces, débris, voire même «retailles».

Archive, 1963

Nous allons procéder à un bref survol d'un corpus de trois œuvres de Rauschenberg qui présentent plusieurs liens avec les archives.

Il est intéressant de remarquer que l'intérêt archivistique de Rauschenberg l'a amené jusqu'à intituler une de ses œuvres *Archive*, qu'il a réalisée en 1963.

Dans cette œuvre, plusieurs documents photographiques ont été utilisés : une photographie du tableau de bord d'un aéronef, d'une foule brandissant des drapeaux américains, d'une plage avec des parasols, ainsi que d'un hélicoptère américain volant au-dessus de soldats en zone de combat durant la guerre du Vietnam. Celle-ci se trouve dans le coin inférieur gauche de l'œuvre, ainsi que reproduite une deuxième fois à la verticale un peu plus haut. Il s'agit d'une photographie ayant abondamment circulé,

prise par Larry Burrows pour le magazine *Life*⁹. Rauschenberg a coupé l'image de sorte qu'on ne puisse voir que l'hélicoptère.

Il est intéressant de remarquer la juxtaposition de la photographie d'archives de guerre avec celui de la foule brandissant des drapeaux américains. Une certaine ambiguïté s'en dégage, on pense au patriotisme autant qu'à l'ironie. La présence de la photographie de la plage vient aussi faire un contraste entre l'important et le banal, ou le tragique et le comique, qui composent la vie. Rauschenberg veut représenter le monde tel qu'il est dans ses œuvres. L'utilisation de documents d'archives vient donc appuyer et solidifier cette préoccupation – par le caractère véridique, indéniable et final des archives.

Il est important de remarquer que les documents 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. Il est difficile de ne pas voir un certain «prenez-garde» dans une œuvre comme *Archive*, un «futur antérieur» qui décide du sens de l'œuvre, comme l'a articulé Derrida à propos des archives¹⁰.

Currents, 1970

La fin des années soixante aux États-Unis a été marquée par plusieurs évènements tragiques : l'assassinat de Martin Luther King, celui de Kennedy, des manifestations violentes et l'indignation du peuple américain face au rôle de leur pays dans la guerre du Vietnam¹¹. Après la tumultueuse décennie, Rauschenberg a choisi de réaliser l'œuvre *Currents* (voir Figure 1), qui consistait 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 journaux ayant été consultés sont le *New York Times*, le *New York Daily News* et le *Los Angeles Times*¹².

Le travail de découpage des éditions de ces journaux a donné trente-six collages au format uniforme de 101 par 101 centimètres. Puis, pour créer encore plus d'impact et favoriser la visualisation de l'information, il a joint l'ensemble des collages afin de former une énorme sérigraphie de 1,83 mètre de haut et 16,46 de large.

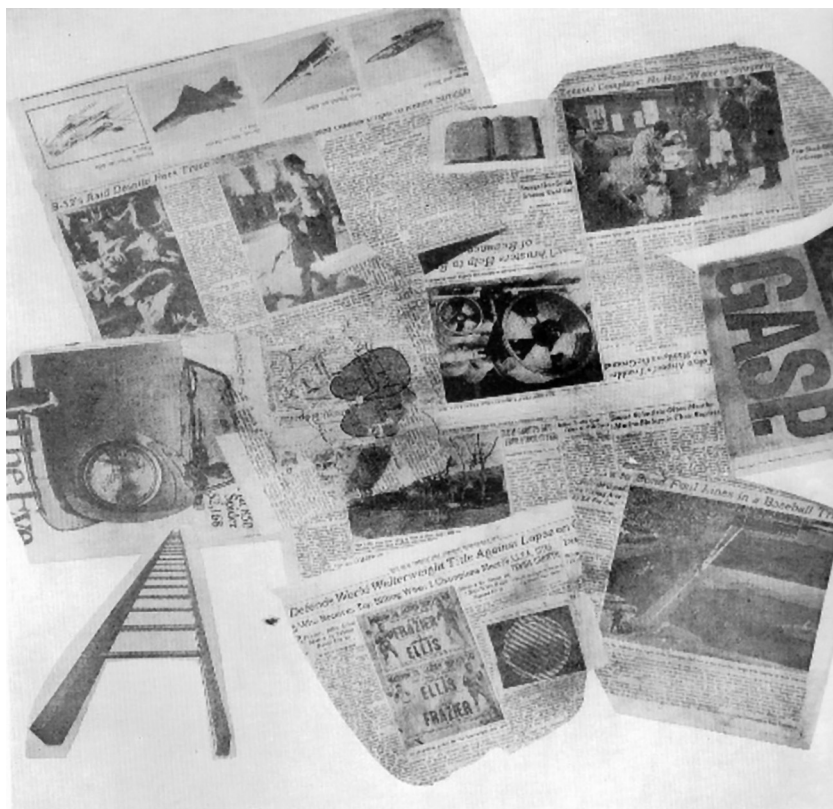
En observant l'œuvre, on a l'impression que l'artiste était grandement concerné par la responsabilité sociale qu'on a tous de s'informer de l'état du monde. Il a choisi de faire *Currents* de la manière la plus réaliste possible. L'artiste a d'ailleurs expliqué que la condition du monde ne lui permettait aucun choix de sujet, de couleur, de méthode, ou de composition¹³. Il fallait que *Currents* ne s'en tienne qu'à l'information et à la responsabilité sociale qui l'entoure.

L'œuvre tient son caractère austère de l'abondance d'information relatant objectivement de la condition du monde. Lorsqu'on parcourt le catalogue d'une exposition de *Currents* en 1970, on remarque des thèmes récurrents à travers la carrière de Rauschenberg : les mouvements antiguerres, l'athlétisme, la politique et la force de la nature.

En assemblant, à l'aide de la technique du collage, un vaste échantillon 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 puisant à même un corpus constitué d'archives de grands quotidiens, Rauschenberg a produit un assemblage qui devient une véritable archive de sa démarche artistique au final. Il s'agit donc d'une œuvre à l'image même des archives qui ne deviennent telles que dans leur exploitation.

Figure 1



Robert Rauschenberg, *Currents* (détail #77), 1970.

101 × 101 cm.

Source : Kotz, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg : art and life*. 2nd ed. New York : Abrams, p. 168.

Photographie de Bevan Davies.

Courtoisie de Bevan Davies.

Afternoon, 1996

Afternoon est une œuvre représentant la pratique artistique de Rauschenberg 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 de plusieurs assistants. L'œuvre fait partie de la volumineuse série «Anagram» qui est composée de 236 œuvres réalisées entre

1995 et 1997. C'est probablement la plus importante série de la fin de sa carrière. Les œuvres sont en fait composées de documents d'archives photographiques pris par l'artiste lors de ses voyages, documents qu'il a ensuite fait agrandir pour les imprimer sur de grandes toiles.

La série «Anagram» se présente un peu comme une ode à la mémoire, aux souvenirs, aux clichés, bref à ce qui reste, comme les archives. Rauschenberg rassemble et fait revivre des fragments, des débris du passé, pour les transformer en débris du futur, comme une invitation à un état à venir¹⁴. Ceci rappelle donc le rôle de l'archiviste, qui est entre autres chargé de «faire revivre» les archives par la diffusion. L'œuvre *Afternoon*, comme les expositions d'archives, nous amène à réfléchir à nos propres souvenirs et à nos propres traces laissées derrière nous, en plus de celles que nous continuerons de laisser dans ce qui est à venir.

La qualité de «trace» que l'on prête parfois aux documents d'archives ressort dans *Afternoon* : les documents d'archives photographiques sont imparfaits, superposés, indissociables de leurs provenances et semblent nous suggérer de nous créer notre propre ensemble narratif. Le critique d'art Daniel Klébaner a d'ailleurs écrit par rapport à cette série que Rauschenberg était une fois de plus «le tisserand de notre faculté mnésique¹⁵».

L'agrandissement des documents joue pour beaucoup dans la lecture des œuvres. On peut penser aux photographies personnelles ou familiales qui ont souvent un très petit format. Dans le cas d'*Afternoon*, les photographies de voyage de Rauschenberg ont un format si grand (par rapport à un format traditionnel de photographies de voyage auquel nous sommes habitués) que l'impact de leur agrandissement est clair. L'immersion dans le monde des souvenirs en est ainsi bonifiée.

Observer une œuvre comme *Afternoon* peut soulever des émotions semblables à celles que nous aurions si nous avions un document d'archives entre nos mains : nous observons les scènes qui nous sont présentées, nous réfléchissons à leur contexte, nous nous questionnons sur l'identité des personnes qui y figurent. 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.

En y réfléchissant, autant les archives que les œuvres de Rauschenberg ont la capacité de poser les questions suivantes : que reste-t-il de nos expériences? Comment ces documents – ces traces, ces débris – s'articulent dans notre vision du futur? Yvon Lemay nous rappelle que Gauguin s'est également interrogé sur ces sujets de la mémoire et de la temporalité avec son œuvre célèbre de 1898 intitulée *Where do we come from? What are we? Where are we going?*¹⁶

CONCLUSION

On peut donc conclure que l'artiste avait un certain intérêt pour les archives. Peu de recherches ont été effectuées sur ce sujet précis, et nos constatations ne font

que confirmer l'avenue de recherche qu'il représente. Ainsi, de prochaines recherches s'attardant aux parallèles entre les archives et l'art de Rauschenberg – ou encore aux stratégies d'appropriation des années soixante et leur lien avec les archives – pourraient être envisagées.

Concrètement, on peut dire que les échanges entre les deux disciplines de l'art et de l'archivistique sont certainement à favoriser, que ce soit au niveau académique ou au niveau des échanges entre artistes et archivistes. Les archivistes ont ainsi tout intérêt à porter attention à l'implication des archives par les artistes, qu'il s'agisse littéralement d'une utilisation des archives ou encore d'une faculté d'évocation des archives, comme c'est davantage le cas de Rauschenberg.

Il n'est pas trop ambitieux d'admettre que les archives connaissent l'une des formes de diffusion les plus intéressantes lorsqu'elles passent par les mains des artistes. La diffusion des archives par l'art permet de nouvelles possibilités d'interprétation des archives et se présente comme un point de départ assurément pertinent dans la recherche en archivistique.

Anne-Marie Lacombe doctorante en histoire de l'art à l'Université Concordia, diplômée de la maîtrise en sciences de l'information à l'Université de Montréal.

NOTES

1. (Ericson 1990-1991, 114)
2. (Lemay 2009, 64)
3. (Bourriaud 2003, 5)
4. (Lemay 2010, 226)
5. (Merewether 2006, 10)
6. Notes prises par l'auteure lors de la conférence d'Okwei Enwezor «L'archive» au Musée d'art contemporain de Montréal le 13/03/13.
7. (Blessing 2010, 11)
8. (Storr, Thompson 2012, 58)
9. 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.
10. (Derrida 2002, 43)
11. (Kotz 2004, 173)
12. *Ibid.*, p. 180
13. *Ibid.*, p. 182.
14. (Klébaner 2007, 22)
15. *Ibid.*, p. 14.
16. (Lemay 2010, 232)

BIBLIOGRAPHIE

- BLESSING, Jennifer *et al.* 2010. *Haunted*. New York, Guggenheim Museum.
- 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. [En ligne] <http://hdl.handle.net/1866/2962> (Page consultée le 21 avril 2013).
- BOURRIAUD, Nicolas. 2003. *Postproduction*. Dijon, Les presses du réel.

- COWART, Jack, dir. 1991. *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*. Washington, National Gallery of Art.
- CULLINAN, Nicholas. 2011. To Exist in Passing Time. In Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962, publié sous la dir. de Susan Davidson et David White. New York, Thames & Hudson: 13-39.
- DERRIDA, Jacques. 2002. Le futur antérieur de l'archive. In *Questions d'archives*, publié sous la dir. de Nathalie Léger. Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine: 41-50.
- ERICSON, Timothy. 1990-1991. Preoccupied with our own gardens: Outreach and Archivists. *Archivaria* 31, 114-122. [En ligne] <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11724/12673> (Page consultée le 21 avril 2013).
- FOSTER, Hal. 2004. An Archival Impulse. *October* 110: 3-22.
- KLÉBANER, Daniel. 2007. *Robert Rauschenberg: la rumeur du monde*. Quart. Éditions Ides et Calendes.
- KOTZ, Mary Lynn. 2004. *Rauschenberg: art and life*. 2nd ed. New York, Abrams.
- KRAUSS, Rosalind. 1999. Perpetual Inventory. *October* 88: 86-116.
- LAWRENCE, James *et al.* 2010. *Robert Rauschenberg*. Gagosian Gallery, New York, Prestel Publishing.
- LEMAY, Yvon. 2009. Art et archives: une perspective archivistique. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, no Especial+1: 64-86. [En ligne] <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*, publié sous la dir. de Paul Servais. Louvain-la-Neuve, Belgique, Academia-Bruylant: 223-240.
- MAGEE, Karl et Susannah WATERS. 2011. Archives, artists, and designers. *Journal of the Society of Archivists* 32, 2: 273-285.
- MEREWETHER, Charles, dir. 2006. *The Archive*. Cambridge, The MIT Press.
- STORR, Robert et Mimi THOMPSON. 2012. *Selections from the Private Collection of Robert Rauschenberg*. New York, Rizzoli.