

DIETER DANIELS

## **Marcel Duchamp – l'artiste le plus influent du XX<sup>e</sup> siècle ?**

*Publié dans le catalogue:*

*Marcel Duchamp, curator: Harald Szeemann,*

*Jean Tinguely Museum Basel, Hatje Cantz, Ostfildern Ruit 2002*

« Le danger est toujours de plaire au public le plus immédiat, qui vous entoure, vous accueille, vous consacre enfin et vous confère succès et ... le reste. Au contraire, peut-être vous faudra-t-il attendre cinquante ou cent ans pour toucher votre vrai public, mais c'est celui-là seul qui m'intéresse<sup>1</sup>. »

MARCEL DUCHAMP, 1955

### **1. Une carrière fulgurante à un âge avancé.**

Un des artistes les plus influents du XX<sup>e</sup> siècle – voilà ce qu'aujourd'hui on dit souvent de Marcel Duchamp<sup>2</sup>. C'est pourquoi on imagine difficilement que jusque dans les années 1950 Duchamp soit resté totalement inconnu du public d'amateurs d'art. Alain Jouffroy relate effectivement qu'en 1954 il eut encore bien du mal à publier un bref entretien avec Duchamp parce que ce nom ne disait rien au rédacteur en chef d'Arts-Spectacles, l'éminente revue de l'époque<sup>3</sup>. C'est à peine croyable mais il s'agit de la première interview de Duchamp publiée dans une revue d'art européenne. Aux USA, Duchamp n'a jamais été complètement oublié depuis le succès de scandale du *Nu descendant l'escalier* à l'« Armory Show » à New York en 1913, mais sa célébrité se limite à ce seul tableau. C'est ainsi que le peintre Robert Motherwell déclarait dans un entretien en 1974 : « Une des plus grandes surprises de ma vie d'artiste est la prééminence de Duchamp. Si quelqu'un m'avait dit il y a trente ans 'Il pourrait en venir à exercer une influence primordiale sur la scène artistique', j'aurais répondu : 'Tu es complètement fou'. Et la plupart de mes jugements de l'époque étaient très justes<sup>4</sup>. » Cette déclaration a d'autant plus de poids qu'en 1951, avec son anthologie *The Dada Painters and Poets*, Motherwell avait lui-même grandement contribué à la redécouverte de Duchamp et du dadaïsme.

Comment expliquer ce paradoxe qui fait que l'artiste soi-disant le plus influent du siècle ait été un quasi inconnu jusqu'au milieu de celui-ci ? C'est en partie parce que Duchamp a lui-même entretenu le mythe de son abandon de l'art au profit du jeu d'échecs. Comme son œuvre n'est pas abondante, elle est pratiquement inexistante sur le marché de l'art et dans les expositions. Elle se trouve presque exclusivement dans les collections particulières ou est perdue – comme c'est le cas pour de nombreux readymades. Même pour l'amateur d'art engagé, la rencontre avec une œuvre de Duchamp reste jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle un événement rarissime. C'est seulement lorsque fut inaugurée la collection Arensberg au Musée des Beaux-Arts de Philadelphie, en 1954, que cette œuvre fut reconnue officiellement. En Europe, la parution de la première monographie de Robert Lebel en 1959 permettra une connaissance approfondie de l'œuvre de Duchamp.

On est d'autant plus fasciné par la rapidité avec laquelle s'est affirmée la célébrité de Duchamp dans les années 1960. Dans le catalogue de la rétrospective que la Tate Gallery de Londres lui consacra en 1966, Richard Hamilton peut déclarer sans risque d'être démenti : « Aucun artiste vivant ne jouit d'un plus grand prestige auprès de la jeune génération<sup>5</sup>. » C'est de son vivant encore que paraît l'ouvrage *The World of Marcel Duchamp*, de Calvin Thomkins, dans la collection populaire Time-Life Library of Art, habituellement réservée aux classiques; il y sera également célébré en 1966 comme « Idole des Iconoclastes » du Pop Art. En 1968, âgé de 81 ans, Duchamp meurt au sommet de sa gloire. Le *New York Times* n'hésite pas à lui consacrer deux nécrologies différentes. La première le qualifie « d'artiste le plus destructif de tous les arts depuis 4000 ans d'histoire », la seconde insiste sur l'aspect constructif de l'effet qu'il produit toujours et voit en Duchamp ce comme quoi il est encore considéré aujourd'hui : « un des artistes les plus influents du siècle<sup>6</sup>. »

## **2. De l'artiste pour initiés à la figure tutélaire – La redécouverte de Duchamp par l'art vers 1960**

Depuis, l'influence de l'œuvre de Duchamp ne s'est jamais démentie; elle s'est au contraire diversifiée et renforcée, aussi bien dans la pratique artistique que dans la théorie et dans l'histoire de l'art. Son parcours fournit l'un des rares exemples prouvant qu'au XX<sup>e</sup> siècle il est possible de parvenir à une célébrité durable sans le soutien du marché ni des critiques d'art. Le facteur décisif de cette gloire est l'évolution de l'art depuis le Pop Art et le Nouveau Réalisme, qui ont fait de son œuvre un modèle historique. On a déjà beaucoup écrit sur la comparaison possible entre ces courants artistiques, survenus après le milieu des années 1950, et l'œuvre de Duchamp, née quatre décennies auparavant. Mais il est rarement précisé à quel point Duchamp était inconnu avant 1960 et combien étaient rares les informations dont on disposait à son sujet quand la jeune génération commença à s'intéresser à lui. Les artistes jouèrent en effet un rôle actif dans cette redécouverte de Duchamp, bien avant que la science de l'art et les musées ne s'en emparent. Quelques exemples suffiront à démontrer que le rôle de Duchamp comme modèle, aujourd'hui tout naturel, peut aussi être compris vers 1960 comme une interaction dont profitèrent les deux côtés.

Aux États-Unis, John Cage est un important médiateur. Il a connu Duchamp dont il deviendra plus tard l'ami, vers la fin des années 1940; il a été ainsi à l'origine de la relation entre les surréalistes et les dadaïstes émigrés aux États-Unis pendant la guerre et la génération de Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Musicien, et dégagé de toute tradition iconographique, il sut comprendre l'essence conceptuelle de l'œuvre de Duchamp et la transmettre à d'autres. Le fait qu'il ait introduit dans sa composition musicale des facteurs aléatoires, souvent compris comme une critique de l'ancien culte européen du génie, ne l'empêcha pas de se référer souvent à Duchamp en tant que précurseur de l'« œuvre ouverte ». Certains artistes fondateurs de *Happening* et de *Fluxus*, comme Allan Kaprow, George Brecht et Dick Higgins, sont des élèves de Cage et rétrocèdent ces concepts aux formes intermédiaires des arts plastiques.

Il est vrai qu'en Europe Duchamp est considéré comme le précurseur du surréalisme; mais cette idée a un effet plutôt dissuasif sur les artistes de la génération d'après-guerre. Ces artistes découvrent plutôt d'autres facettes de son œuvre, qu'ils exploitent et propagent à la fois. C'est ainsi que Jean Tinguely, en collaboration avec Pontus Hulten, intervient dès 1955 pour que, contre la volonté de la galerie Denise René, des expériences optiques de Duchamp soient montrées dans l'exposition *Le Mouvement* à Paris – fondant le succès de l'art cinématique<sup>7</sup>. Peu de temps après, il aide Hulten à rechercher pendant des mois une copie du film de Duchamp, *Anemic Cinéma*. Et avant même d'entamer sa propre carrière artistique, Daniel

Spoerri créera en 1959 la première Édition Multiple, dans laquelle il présentera les *Rotoreliefs* de Duchamp comme modèle historique. George Brecht examine le travail de Duchamp avec des opérations aléatoires en 1957 dans son essai *Chance Imagery* qui servira plus tard de fondement théorique important à *Fluxus*. Richard Hamilton, en 1960, réalise la traduction anglaise des textes de la *Boîte verte* de Duchamp, dont Jasper Johns signalera l'importance dans une réception élogieuse.

L'intérêt et la reconnaissance de la jeune génération d'artistes se manifesteront aussi par des gestes, des hommages et des références à son œuvre. À l'instar de son promoteur et initiateur, Pierre Restany, le Nouveau Réalisme classe « le ready-made dadaïste parmi les miracles modernes<sup>8</sup>. » Jean Tinguely, dans son *Hommage à Duchamp*, 1960, montre une roue de bicyclette sautillant impatiemment sur son socle muséal (Ill. p.##). Jasper Johns imprime en 1961 la *Feuille de vigne femelle* de Duchamp sur la surface de cire de son tableau *No* et incorpore de nombreuses références et citations de Duchamp dans d'autres œuvres (Ill. p.##)<sup>9</sup>. Robert Rauschenberg demande à Duchamp de lui signer un porte-bouteilles d'occasion qu'il a acheté en 1960. Même l'acteur de cinéma Dennis Hopper, qui est aussi un artiste, reprend la même année la sélection des readymades de Duchamp en choisissant lui-même un nouveau porte-bouteilles. Andy Warhol tourne un de ses premiers films *Screentest* avec Duchamp comme acteur.

Ces exemples montrent que les jeunes artistes avaient déjà reconnu et activement étudié et propagé la signification de Duchamp avant que les musées et les sciences de l'art ne s'ouvrent à une large reconnaissance. Comme si quelque conseil d'initié incitait sans cesse à découvrir de nouvelles facettes de son œuvre si diversifiée. Ce faisant, quelques artistes deviennent eux-mêmes de véritables investigateurs et médiateurs, tels Pontus Hulten et Serge Stauffer, tous deux encore des artistes lorsqu'ils découvrent Duchamp au cours des années 1950 et entrent en correspondance avec lui<sup>10</sup>. C'est Hulten qui éveille l'intérêt de Tinguely pour Duchamp, et c'est Stauffer qui, le premier, en parle à Daniel Spoerri et André Thomkins. L'exposition itinérante « *Bewogen Bewegung* », due à Hulten, situe Duchamp pour la première fois, en 1961, dans le contexte de l'art cinétique du temps. Serge Stauffer organise en 1960 la première exposition Duchamp dans un musée européen : « *Documentation sur Marcel Duchamp* » au Musée des arts décoratifs de Zurich.

Comme le montrent tous ces exemples, Duchamp peut servir de point de référence à des artistes étonnamment différents, voire opposés. L'éventail va des icônes statiques de Jasper Johns aux machines cinétiques de Jean Tinguely et aux *events* conceptuels de George Brecht. Si l'on admet qu'il s'agisse de l'artiste le plus influent du siècle, ce n'est certainement pas en tant que fondateur d'un style ou d'une école, correspondant à un modèle de cause à effet unidimensionnel de l'histoire de l'art. Car, comme Duchamp le dit lui-même : « Je me suis forcé à me contredire moi-même pour éviter de suivre mon propre goût<sup>11</sup>. » Cette façon méthodique d'être en contradiction avec lui-même dans son œuvre est démultipliée par les études esthétiques au point de prendre des proportions considérables. Dans les publications, qui foisonnent rapidement à partir du milieu des années 1960, Duchamp fait l'objet de toutes les exégèses, de l'alchimie en passant par la géométrie non euclidienne, jusqu'à la philosophie du langage et la psychanalyse<sup>12</sup>. « Il est surprenant de voir à quel point Duchamp rend les autres créatifs », a dit un jour John Cage<sup>13</sup>.

Les contradictions méthodiques de l'œuvre duchampienne se déploient également dans les années 1960 dans son rôle de modèle dans des domaines toujours nouveaux de l'art contemporain. Comme s'il avait, sous une forme ou sous une autre, anticipé tout ce qui est produit durant cette décennie d'innovations. Selon Allan Kaprow, Duchamp, à l'origine quelqu'un qu'il faut découvrir, devient quelqu'un dont on ne peut plus se défaire. Surtout dans l'art conceptuel où l'on se livre parfois à une argumentation quasi désespérée pour se dérober à l'« effet Duchamp », comme on le verra par la suite avec le ready-made. Nam June Paik

utilise une formule encore plus précise : « Marcel a déjà tout fait sauf de la vidéo... mais grâce à l'art de la vidéo nous pourrions dépasser Duchamp<sup>14</sup>. » Afin de barrer aussi cette voie à l'avenir, le vidéaste John Sanborn lance en 1977 les prétendues *Last videotapes of Marcel Duchamp*. Après la première où se pressent 450 invités à la Kitchen à New York, il dévoilera bientôt qu'il s'agissait d'une supercherie.

Après Duchamp, le progrès de l'art ne serait-il désormais possible que grâce aux progrès des techniques des médias ? Ou bien ne devrait-on pas plutôt interroger le concept de progrès dans l'évolution de l'histoire de l'art ? Car le prétendu progrès fait pendant à l'influence attribuée aux grandes figures de l'histoire de l'art. C'est entre ces deux modèles, progrès et influence, qu'on s'efforce de naviguer dans la logique de l'évolution de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, comme entre Charybde et Scylla. Mais peut-être le cas Duchamp montre-t-il qu'il s'agit là d'instruments obsolètes, sortis de la boîte à outils de l'histoire de l'art classique et impropres à démonter les rouages de la modernité.

### **3. Du *readymade* au *remake* - Apparition, disparition et résurrection des *readymades***

L'exemple le plus marquant du parcours de Duchamp – de l'oubli à la notoriété – est fourni par les *readymades*. C'est ainsi que la célèbre *Roue de bicyclette*, de 1913, n'a été exposée pour la première fois que quarante ans après sa création, sous la forme d'une réplique de l'original disparu depuis longtemps, réalisée à cette fin<sup>15</sup>. Ce sont, de la même façon, les *readymades* et non pas le *Grand Verre* qui témoignent sans aucun doute le plus clairement de l'influence de Duchamp sur les artistes des jeunes générations, influence que l'on ne cesse de souligner. Avant de se demander ce qu'il faut entendre par influence, jetons un regard sur la genèse et la disparition des *readymades*.

Alors que les *readymades* sont au sommet de leur popularité, Duchamp ne craint pas d'affirmer en 1965 : « Ils constituaient à vrai dire une expérience totalement personnelle dont je n'ai jamais pensé qu'elle serait montrée en public<sup>16</sup>. » J'ai étudié ailleurs en profondeur jusqu'à quel point une telle déclaration est à prendre au sérieux<sup>17</sup>. Pour ne citer que quelques exemples : en 1916, Duchamp reçoit dans son atelier une journaliste venue l'interviewer et le regard de cette dernière tombe aussitôt sur la grande pelle à neige qui pend du plafond, elle brille et n'a visiblement jamais servi. Mais Duchamp ne dit pas un mot qui la désignerait comme une œuvre de lui et le concept de *readymade* n'est pas non plus évoqué. Lors de l'unique exposition contemporaine de *readymades* en 1916, ce terme se trouve cependant dans le catalogue de la galerie Bourgeois à New York, mais ni le public ni la presse ne remarquent ces objets et jusqu'à aujourd'hui les spécialistes de Duchamp se demandent quels pouvaient bien être les « *two readymade* ». La seule affaire qui éveilla la curiosité du public est celle de l'urinoir signé « Richard Mutt », et intitulé *Fountain*, qui fut présenté – et refoulé – aux Indépendants de New York. Mais que ce soit Duchamp qui se cache derrière cette affaire demeure un mystère pour presque tous les contemporains, et aujourd'hui encore la recherche s'autorise à douter quelque peu qu'il en fût l'unique auteur<sup>18</sup>.

La vie et les activités transatlantiques de Duchamp expliquent en partie cette ignorance des contemporains au sujet des *readymades*. C'est à Paris qu'il sélectionne à vrai dire les premiers objets « tout faits », comme le porte-bouteilles et la bicyclette, mais c'est seulement après son installation à New York, en 1915, qu'il les désignera du vocable américain de *ready-made*, terme qui désigne les objets manufacturés préfabriqués, par exemple les vêtements de confection s'opposant aux vêtements sur mesure. Il est indiscutable que ce type de production, beaucoup plus avancée aux États-Unis, constitue l'arrière-plan pour l'élaboration du concept désignant une série d'objets dont on ne connaît pas le nombre existant à l'époque<sup>19</sup>.

Dans le contexte de l'avant-garde parisienne Duchamp aurait peut-être pu tenter d'avoir un retentissement en exposant de tels objets. La preuve en est le fait – souvent ignoré – que parallèlement à Duchamp, l'écrivain Blaise Cendrars choisit en 1914 une œuvre d'art « toute faite » en copiant quasi littéralement son poème *Dernière heure* sur une rubrique portant ce titre du journal *Paris Midi*<sup>20</sup>. Bien que Cendrars et Duchamp appartiennent tous deux au cercle des amis d'Apollinaire, il ne semble pas exister de lien entre eux; il s'agit, comme souvent, de deux « inventions » parallèles mais indépendantes l'une de l'autre. Cendrars n'utilise pas le terme de ready-made forgé par Duchamp en Amérique, et n'en fait pas une série d'œuvres, mais il fournit le principe fondamental le plus radical de nombreux ingrédients empruntés aux médias qui irriguent la littérature aujourd'hui encore. En poésie comme dans les arts plastiques, le choix d'un élément préexistant, d'un objet fabriqué en série, supplante la création artistique originale.

Cependant, ce n'est qu'en 1913, avec l'Armory Show de New York que l'Amérique fut rattrapée par le choc de la modernité. Le scandale du *Nu descendant un escalier*, de Duchamp, encore partiellement figuratif, révèle bien les limites de l'entendement du public contemporain. À quelle réaction eut-il donc fallu s'attendre face à des produits manufacturés, sinon à un certain désarroi, comme celui qu'avait suscité le « cas Richard Mutt ». Bien que le ready-made fût aussi un reflet de l'« american way of life », ce n'est, paradoxalement, qu'après un détour par l'Europe, des décennies plus tard, qu'une compréhension plus précise de son importance gagna la scène artistique américaine. Aux États-Unis, dans les années 1920, si l'on trouve effectivement des commentaires sporadiques de témoins oculaires sur la sélection d'objets tout faits décidée par Duchamp, il ne mentionnent pas le terme de ready-made et ne cherchent pas à clarifier son concept<sup>21</sup>.

Les premières appréciations critiques approfondies des ready-mades comme œuvres de Duchamp apparaissent dans les années 1930, dans le contexte du surréalisme où débute la carrière de Duchamp considéré comme un artiste pour artistes, carrière qui connut un tel apogée dans les années 1960. Duchamp créa lui-même l'occasion en publiant, en 1934, avec les notes de sa *Boîte verte*, quelques réflexions sur les ready-mades, sans permettre toutefois de savoir plus précisément combien et quelles réalisations sont le fruit de cette idée. Duchamp continue de se faire son propre historien en introduisant, pour la première fois, dans la *Boîte en valise*, de 1936 à 1941, l'ensemble des ready-mades connus jusqu'à aujourd'hui sous forme de photos ou de miniatures. Ce qui signifie : presque tout ce que nous savons des ready-mades, nous le savons par Duchamp lui-même.

Mais cette vaste documentation qui élève partiellement des fac-similés au rang d'œuvres d'art originales, n'en fait pas encore ce qu'ils sont aujourd'hui dans notre perception : des objets du commerce, de fabrication industrielle, exposés comme des œuvres d'art<sup>22</sup>. Pour qu'un nombre plus importants de ready-mades soit exposé dans un contexte artistique, un pas supplémentaire fut nécessaire. Des répliques ayant été utilisées à plusieurs reprises au début des années 1960 pour des expositions Duchamp, en partie signées à l'occasion, l'artiste décide en 1964 d'autoriser la Galleria Schwarz à Milan à éditer une série limitée de quatorze ready-mades comme « multiples » tirés à huit exemplaires. Comme si cette entreprise consistant à fabriquer des répliques artificielles de ready-mades industriels n'était pas suffisamment paradoxale, les conditions dans lesquelles fut réalisée cette édition la rendent carrément absurde. C'est ainsi que l'urinoir intitulé *Fontaine* est coulé à grands frais en porcelaine dans une usine d'équipements sanitaires. Avec ces 112 multiples qui se trouvent aujourd'hui dans les musées du monde entier, c'est donc un demi-siècle après leur création que les ready-mades deviennent tels que les définit par exemple un lexique d'histoire de l'art : « En 1915 l'artiste français Marcel Duchamp (1887-1968) monta un porte-bouteilles sur un socle et l'apporta en tant que 'ready-made' dans une exposition artistique<sup>23</sup>. »

Dans cette étape ultime de leur reviviscence, les readymades se présentent comme le *remake* de leur propre passé pratiquement oublié, au commencement d'une seconde vie. C'est ainsi que cette « expérience personnelle » de jadis se retrouve sous les feux de la rampe de l'activité artistique. Il côtoie des objets tels que les *Brillo Boxes* de Warhol ou les *Accumulations* d'Arman, à l'égard desquels on lui attribue un rôle d'ancêtre direct. Mais Donald Judd définit aussi ses œuvres minimalistes comme des « *œuvres à trois dimensions* », au-delà de la peinture et de la sculpture, en se référant à Duchamp<sup>24</sup>. La thématization du contexte artistique par l'art conceptuel se frotte, elle aussi, à ce précurseur.

#### 4. Réception des readymades en tant que redéfinition

Avec pour arrière-plan la genèse des readymade esquissée plus haut et l'ignorance des contemporains à leur sujet, toute l'histoire de la réception de l'art et de la science depuis 1960 n'apparaît-elle pas comme un énorme malentendu – pire encore – un malentendu qui s'est installé avec la participation active de Duchamp ? La seule issue possible consiste à *distinguer rigoureusement entre l'histoire des objets et l'histoire des idées des readymades*. Les différents objets historiques, quand on les soumet à un examen plus approfondi, se révèlent être des cas très différents. Cela vaut autant pour leur destin que pour les objets proprement dits dont les modifications plus ou moins importantes laissent suffisamment de place aux spéculations concernant les décisions minutieuses que Duchamp lui-même reconnaît avoir prises lors de leur choix<sup>25</sup>. Pourtant, pris dans leur ensemble et considérant leur « air de famille », pour reprendre un terme employé par Ludwig Wittgenstein, ils renvoient tous à un principe qu'ils ont en commun. De même que, selon Wittgenstein, les différents usages d'un mot lui confèrent son sens, la signification du concept de readymade, que Duchamp n'a jamais défini, résulte de la similitude des objets dénommés et choisis par lui. Le plus petit dénominateur commun serait par conséquent qu'il s'agit de produits finis sélectionnés et non d'œuvres créées par l'artiste lui-même, exactement ce que le terme *readymade* signifie aujourd'hui encore en américain<sup>26</sup>. Mais comme nous avons vu que l'existence matérielle des objets subit de multiples transformations, de même que le contexte de leur réception, la signification du concept reste floue.

Comme d'autres artistes ne reprennent que le principe des readymades, l'idée se détache complètement des objets historiques et commence une vie propre qui est la meilleure illustration de la devise duchampienne selon laquelle ce sont les regardeurs qui font les tableaux. L'effet prolongé du principe du readymade ne peut être compris que comme une redéfinition permanente de sa signification. Celle-ci commence déjà par la contemporanéité immédiate avec les objets de Man Ray qui, à la différence des readymades de Duchamp, ont tous un caractère iconique qu'accentuent des titres suggestifs. Elle se poursuit dans le surréalisme où l'*objet trouvé* pose la question du dépassement du rôle de l'auteur par l'automatisme inconscient, lié au hasard.

Dans les années 1960, le caractère d'objet passe au premier plan, et le Pop Art démontre le caractère de marchandise des choses, le Nouveau Réalisme, par contre, le fait que ce sont des traces, des vestiges de notre quotidien. Les *Accumulations* d'Arman, que Duchamp appréciait beaucoup, jouent sur la parenté et la différence existant entre objets du même nom, ce qui permet de vérifier de façon subtile leur « air de famille ». Les objets accumulés portent souvent des traces d'utilisation, ils témoignent de la manie du collectionneur et ne proviennent pas des rayons de marchandises comme dans le Pop Art. Dans le contexte du Pop, l'aspect *remake* auquel aboutit le parcours des readymades de Duchamp s'accroît encore. C'est ainsi que *Brillo Boxes* de Warhol, comme auparavant *Light Bulb* de Jasper Johns, sont des répliques de marchandises faites à la main. Existe-t-il de meilleur exemple pour justifier la

transformation des readymades de Duchamp en multiples que ces « *dummies* » artificiels que Warhol accumule par centaines comme dans le dépôt d'un supermarché, en cette même année 1964, dans la première exposition des *Brillo Boxes* à la Stable Gallery de New York ?

La redéfinition du principe des readymades prend un nouveau virage avec l'art conceptuel. En 1969, comme si la mort du maître eut été nécessaire, le readymade est au centre du débat sur un art « *au-delà des objets* », titre donné par Robert Morris à son essai. Mais alors que Morris estime que les readymades sont « *des objets d'art iconiques traditionnels* », Joseph Kosuth y voit le point de départ de tout art conceptuel et le pendant du modernisme enraciné dans le cubisme<sup>27</sup>. « L'événement qui permit de penser qu'il était possible de 'parler un autre langage' en art et d'atteindre néanmoins un sens, fut le premier readymade de Marcel Duchamp où il n'intervient pas. Avec le readymade non « assisté », l'art changea d'orientation, de la forme du langage vers l'énoncé... Ce passage – du 'phénomène' à la 'conception' – marqua le début de 'l'art moderne' et le début de 'l'art conceptuel'. Tout art (selon Duchamp) est conceptuel (par nature), parce que l'art n'existe que par son concept<sup>28</sup>. »

Daniel Buren, quant à lui, défend en 1969 la thèse selon laquelle la « visibilité » du readymade ne dépend que du contexte artistique en tant que « cadre » élargi de la peinture, qu'elle ne dépasse nullement l'objectalité de l'art<sup>29</sup>. C'est dans cet esprit que les artistes du groupe *Art & Language* présentent en 1969 un modèle à trois degrés allant de la peinture et de la sculpture classiques au readymade, en passant par le collage. Ils entendent le dépasser avec un quatrième degré, la « déclaration », où des situations sont vues ou pensées comme de l'art selon la manière dont on les considère, mais ne sont pas installées durablement dans le contexte artistique<sup>30</sup>. Pour finir, on peut encore mentionner pour l'année 1969 Michel Asher qui expose une salle de musée vide, formée uniquement de cloisons verticales mobiles et Marcel Broodthaers qui fonde le *Musée d'art moderne (Section XIX<sup>ème</sup> Siècle) Département des Aigles*, qu'il dirige; ce musée est inauguré dans son atelier rempli de caisses pour le transport d'œuvres d'art, par le discours d'un « authentique » directeur de musée. Benjamin Buchloh voit dans ces deux entreprises une victoire sur le « dilemme duchampien » qui veut que, dans un contexte artistique, tout objet devienne automatiquement un objet d'art<sup>31</sup>. Cet aperçu du débat de 1969 montre ceci : au sein de l'art conceptuel, le principe du readymade sert d'argument aux artistes qui en font partie pour une fonction totalement divergente. Tout comme la multiplicité des interprétations contradictoires dans la science de l'art, la constante redéfinition des readymades contribue dans la pratique artistique à faire de l'« expérience privée » de jadis un pivot de tout l'art moderne, sans apporter de réponse définitive sur ce qu'est effectivement un readymade.

On pourrait aisément poursuivre jusqu'à aujourd'hui cette succession de constantes redéfinitions du readymade. La démarche se complique toutefois dans la mesure où la multiplication et l'élargissement des interprétations nouvelles, qui reprirent principalement dans les années 1990, ne peuvent plus être reconstitués qu'en passant par les étapes intermédiaires de l'art dans les années 1960. Tel un filtre, les évolutions des années 1960, qui se considèrent encore comme modernes, s'interposent entre l'*Appropriation Art*, battant pavillon postmoderne, et ses racines « proto-modernes » dans les readymades de Duchamp. Si bien que les moulages en acier inoxydable d'objets banals de Jeff Koons font figure de commercialisation exacerbée du fétichisme de l'objet de consommation d'un artiste comme Warhol. Les répliques peintes à la main d'œuvres modernes classiques de Sherrie Levine et Elaine Sturtevant reposent la question de l'iconicité et du rôle de l'auteur, posée au départ par les tableaux de drapeaux de Jasper Johns. Les mises en scène de Guillaume Bijl qui métamorphosent des salles de musées en magasins de luminaires ou en salles de billard, en transformant un contexte entier au lieu d'isoler un objet, suivent les traces d'un Marcel Broodthaers. Pour finir, Plamen Dejanov et Svetlana Heger qui assimilent directement leur identité artistique à une marque d'automobile, et qui coopèrent ainsi étroitement avec le

constructeur BMW, conjuguent intelligemment le dépassement de l'objet propre à l'art conceptuel et le fétichisme de l'objet de consommation de Warhol.

Ce n'est probablement pas un hasard si, dans les sciences de l'art aussi, on reprend inlassablement les tentatives d'interprétation des trente dernières années. Contentons-nous de deux exemples pour illustrer l'étendue du débat : d'après l'interprétation que Thierry de Duve donne du concept puriste du modernisme chez Clément Greenberg, le ready-made appartient à l'histoire de la peinture et non à celle de la sculpture<sup>32</sup>. L'artiste Rhonda Shearer affirme que Duchamp aurait lui-même fabriqué et non choisi tous les objets et tente, au moyen de simulations sur ordinateur frisant l'absurde, de décrypter les ready-mades en tant que théories mathématiques incarnées par des objets<sup>33</sup>.

## **5. L' « éternelle » actualité du principe du ready-made chez les modernes et les postmodernes.**

Ces réinterprétations incessantes nous amènent au paradoxe de l'éternelle actualité du principe du ready-made, qui laisse loin derrière lui les objets choisis par Duchamp il y a désormais presque un siècle. C'est pourquoi il est de plus en plus absurde de vouloir encore expliquer tous ces phénomènes comme un effet de l'influence de Marcel Duchamp sur l'art du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est ici qu'apparaissent clairement les limites d'un modèle d'évolution monocausal de l'histoire de l'art qui, dans sa forme originelle classique, remonte à Vasari. Dans ses biographies d'artistes de la Renaissance celui-ci avait introduit le concept fatal de progrès qui devait, par des perfectionnements progressifs, aboutir à un modèle idéal absolu de la beauté éternelle.

Au début de la modernité, on ne trouve au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle chez Baudelaire rien de plus qu'un règlement de comptes avec l'idée de progrès, car avec l'industrialisation ce n'est plus le progrès artistique mais le progrès technique qui devient le critère de toutes choses et menace d'isoler l'art. « Transportée dans l'ordre de l'imagination, l'idée du progrès [...] se dresse comme une absurdité gigantesque... Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange ? Est-ce que Péruçin contenait Raphaël ? L'artiste ne relève que de lui-même<sup>34</sup>. » Cent ans plus tard, Duchamp se rattache à Baudelaire lorsqu'il dit : « L'art est produit par une suite d'individus qui s'expriment personnellement; ce n'est pas une question de progrès. Le progrès n'est qu'une exorbitante prétention de notre part. Par exemple, il n'y a pas eu de progrès marqué par Corot sur Phidias<sup>35</sup>. » Il existe toutefois une énorme différence entre ces citations. Alors que la critique de Baudelaire vise encore le modèle maître-élève proposé par Vasari, Duchamp fait le lien entre l'antiquité et l'époque moderne, en englobant la totalité de l'art occidental.

Cette actualité éternelle, paradoxale des ready-mades ne s'explique pas seulement à partir de l'art mais repose aussi sur le fait que les conditions du monde moderne créées par le progrès économique et industriel sont toujours actuelles et nous font voir de jour en jour de façon de plus en plus drastique ce que signifie le sens lexical originel du mot américain *ready-made* : le remplacement de produits et d'informations individuels par des produits de grande série industriels et standardisés. C'est seulement dans un monde de produits *ready-made* que l'œuvre d'art acquiert le statut de représentante d'une individualité absolue. Ce processus commence avec l'industrialisation au XIX<sup>e</sup> siècle et se poursuit aujourd'hui dans tous les domaines de la vie. Quand, par exemple, dans des pays comme la Chine qui ont une cuisine populaire peu chère, le marché du fastfood, qui coûte cher, connaît un grand succès.

Ou lorsqu'un médium individuel de communication comme Internet devient un instrument publicitaire médiatique pour les masses. Malgré les stratégies publicitaires qui, même pour un

Big Mac, n'hésitent pas à proclamer une pénurie artificielle et une prétendue exclusivité, il ressort clairement ceci : avec la production industrielle d'objets et d'informations en quantité apparemment inépuisable, l'offre dépasse toujours la demande. Comment expliquer alors cet orgueil de l'artiste qui veut encore ajouter quelque chose à ce trop plein de choses ? C'est pourquoi le principe du readymade pose cette question : ne suffit-il pas de *choisir des choses* au lieu d'en fabriquer d'autres ? C'est à dire *sélection au lieu de production* comme réponse à une économie du superflu et de l'uniformité des produits.

C'est pourquoi le principe du readymade est le contraire de l'œuvre d'art reproduite techniquement, un produit de série n'ayant pas besoin de reproduction puisqu'il peut à tout moment être remplacé par un autre<sup>36</sup>. Alors que, selon l'utopie de Walter Benjamin, la production de masse due au cinéma et à la photographie devait émanciper l'œuvre d'art de son statut original pour lui conférer un rôle social nouveau, le principe du readymade renvoie tout simplement à la production et à la reproduction technique<sup>37</sup>. Le fait que cette « reproductibilité » illimitée comprenne aussi bien des marchandises que des images et des informations explique déjà l'« invention » parallèle du principe du readymade, concrétisée par les objets de Duchamp et par le poème de Blaise Cendrars extrait d'un journal. Le readymade ne recouvre donc pas d'utopie sociale mais la question, aussi banale qu'existentielle : quelles sont les formes d'expression qui, face à un monde tout fait de « readymades », pourraient conserver une individualité ?

Theodor Adorno formule ainsi le fait que ce processus industriel et médiatique de masse représente l'antithèse permanente de l'art de la modernité : « Est moderne un art qui, d'après ses expériences et en tant qu'expression de la crise de l'expérience, absorbe ce que l'industrialisation a fourni dans les conditions de production dominantes<sup>38</sup>. » Le fait que les readymades de Duchamp permettent de transposer cette question essentielle au plan des médias est confirmé par la thèse de Jean-François Lyotard, formulée sous le signe du postmodernisme : « On peut ainsi ramener la dialectique de l'avant-garde à la provocation des réalismes industriels des mass médias qui s'adresse à l'art de la peinture et de la narration. Le readymade de Duchamp ne fait que montrer du doigt de façon active et parodique le processus qui dérobe constamment au peintre son métier et même son statut d'artiste<sup>39</sup>. » Dans son parcours qui va de l'« objet privé » à l'icône célèbre de l'iconoclaste et au *remake* de lui-même, le readymade réussit le passage de la modernité au postmodernisme. Il illustre, par exemple, des processus comme ceux par lesquels passent aussi de « véritables » produits manufacturés. C'est ainsi que le jeans né, au XIX<sup>e</sup> siècle, en dehors de toute mode, devient anti-mode dans les années 1960 pour jouir aujourd'hui du statut d'objet culte apparemment « éternel ».

Cette actualité éternelle et paradoxale du principe du readymade nous incite donc, en une dernière redéfinition, à aborder des horizons qui dépassent de beaucoup le contexte artistique. Cela commence au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'invention de la photographie et la mise en scène des produits manufacturés dans le cadre nouveau des grands magasins ouverts au grand public, et où le client fait son choix parmi des produits à prix fixes au lieu d'avoir à marchander avec le vendeur<sup>40</sup>. Cela mène à la perversion médiatique de l'utopie qui voulait que l'art égale la vie, qui caractérisait le readymade dans les années 1960 et 1970, et dont l'aboutissement est la télé-réalité<sup>41</sup>.

1 Entretien télévisé avec J.J. Sweeney , 1955, cité dans : Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe, Écrits*, Michel Sanouillet, éd., Paris 1975, p. 180.

2

Voir aussi cat. *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950 (Ce sont d'ailleurs toujours les autres qui meurent. Marcel Duchamp et l'avant-garde depuis 1950)*, réalisé par Dieter Daniels et Alfred M. Fischer, Musée Ludwig, Cologne 1988.

3

Jouffroy, Alain , *L'idée du jugement devrait disparaître*, in : *Arts-Spectacles*, n° 491, Paris 24-30 novembre 1954, p. 13. Voir Jouffroy, Alain, *Die Wiederentdeckung Marcel Duchamps hat unsere Geschichte verändert (La redécouverte de Marcel Duchamp a transformé notre histoire)*, in : cat. exp. Cologne 1988 (cf. note 2).

4

Raynor, Vivien, *A Talk with Robert Motherwell*, in *Artnews*, vol. 73, n° 4, avril 1974, p. 51.

5

Richard Hamilton, dans la première phrase de l'introduction du catalogue de l'exposition *Complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Galery, Londres 1966.

6

Canaday, John, *Iconolast, Innovator, Prophet, Keneas, Alexander, Marcel Duchamp is dead at 81; Enigmatic Giant of Modern Art*, in : *The New York Times*, 3 octobre 1978.

7

Voir mon entretien avec Jean Tinguely, pp. 155-157 du présent catalogue.

8

Restany, Pierre, *Yves Klein*, Munich 1982, p. 169

9

Voir Bernstein, Roberta, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974*, Ann Arbor, Michigan, 1985.

10

Voir la reproduction de la lettre de Pontus Hulten de 1954, in : cat. exp. Cologne 1988 (cf. note 2), et la correspondance avec Serge Stauffer à partir de 1957 dans son édition des écrits de Duchamp, Zurich 1981, p. 251 et suiv.

11

Marcel Duchamp cité par Harriet et Sidney Janis, *Marcel Duchamp — Anti-Artist*, in *View*, vol. 5, n°1, New York, mars 1945, p. 18.

12

Voir Daniels, Dieter, *Duchamp und die anderen*, Cologne 1992, p. 2273.

13

John Cage cité par Serge Stauffer, in : Thomas Zaunschirm, *Bereites Mädchen, Readymade*, Klagenfurt 1983, p. 10.

14

Nam June Paik dans un entretien avec Irmeline Lebeer, in : *Chroniques de l'art vivant*, Paris, n° 55, fév. 1975, p. 35. *The Duchamp Effect*, tel est le titre du cahier thématique de la revue *October* sur l'influence de Duchamp sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle (octobre, n° 70, automne 1994).

15

*Climax in XXth Century Art : 1913-1951*, Sidney Janis Gallery, New York, 2 janvier-3 février 1951.

16

Anonyme, *Artist Marcel Duchamp visits U-classes, exhibits at Walker*, in : *Minnesota Daily*, 22 octobre 1965.

17

À propos des exemples qui suivent voir Daniels 1992 (cf. note 12), pp. 166-202.

18

Camfield, William, *Marcel Duchamp, Fountain*, Houston 1989.

19

Serge Stauffer a été le premier à attirer l'attention sur les déclarations contradictoires de Duchamp concernant 30 à 35 ou 10 à 12 readymades (dans la préface de l'ouvrage de Thomas Zaunschirm 1983 [cf. note 13 ], p. 7). Les informations sporadiques des années 1920, fournies par des témoins oculaires, mentionnent toute une série d'objets qui n'existent plus aujourd'hui en tant que readymades, voir Daniels 1992 (cf. note 12), p. 190.

20

Voir Goldenstein, Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris 1986, p. 74 et suiv., à propos des modifications apportées par Cendrars à la nouvelle originale.

21

Voir Daniels 1992 (cf. note 12), p. 186 et suiv.

22

De tous les readymades réalisés, seuls deux objets, peu spectaculaires, ont été conservés en l'état, pratiquement sans modification : la gravure *Pharmacie* (1914) et *Peigne* (1916), qui porte une inscription.

23

Bilzer, Bert, *Begriffslexikon der Bildenden Künste*, Reinbeck (près de Hambourg) 1971, vol. 2, p. 87, rubrique : « readymade ».

24

Judd, Donald, *Specific Objects*, 1965, in : Harrison, Charles et Wood, Paul, *Art in Theory, 1900-1990*, Oxford et Cambridge, Mass., 1992, vol. 2, p. 811.

25

Duchamp, Marcel, in : Stauffer, Serge, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart 1992, p. 84.

26

Une firme propose à l'adresse [www.readymade.com](http://www.readymade.com) des panneaux et plaques imprimés de textes tout prêts (épargnant à l'acheteur toute formulation personnelle).

27

Morris, Robert, *Notes on Sculpture 4 : Beyond Objects*, 1969, in : Harrison/Wood 1992 (cf. note 24), vol. 2, p. 872.

28

Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, 1969, cité dans : Harrison/Wood 1992 (cf. note 24), vol. 2, p. 844.

29

Buren, Daniel, *Beware*, 1969, in : Harrison/Wood 1992 (cf. note 24), vol. 2, p. 856.

30 *Art & Language*, Atkinson, Terry, *Editorial Instruction to Art-Language*, 1969, in : Harrison/Wood 1992 (cf. note 24), vol. 2, p. 875 et suiv.

31 Buchloh, Benjamin, *Michael Asher und der Abschluss der modernen Skulptur*, 1979-1981, in : Harrison/Wood 1992 (cf. note 24), vol. 2. Le débat sur l'importance de Duchamp pour l'art conceptuel se poursuit avec moins de vivacité jusque dans les années 1990, comme le montre l'annexe de Seth Sieglaub qui s'oppose à la « fixation » que fait Buchloh sur Duchamp dans la seconde édition du catalogue *L'art conceptuel, une perspective*, Paris, 1990, p. 257 et suiv.

32

De Duve, Thierry, *Résonances du readymade*, Nîmes, 1989, p. 132.

33

Dans le cadre du colloque *Methods of Understanding in Art and Science. The case of Duchamp and Poincaré*, Harvard University, 1999. Dès les années 1970, Jean Clair, Linda Henderson et Herbert Molderings constatent chez Duchamp des relations avec la géométrie non euclidienne et la théorie scientifique de Poincaré.

34

Toutes les citations de Charles Baudelaire sont tirées de *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, 1963, Gallimard, Éditions de La Pléiade, p. 959. On peut voir à quel point cette thèse est liée à théorie de l'art quand Baudelaire reprend presque la même formulation dans son essai sur Poe.

35

Entretien avec J.J. Sweeney, 1946, cité dans : Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe, Écrits*, éd. Michel Sanouillet, Paris 1975, p. 169.

36

Lettre de Marcel Duchamp à Werner Hofmann lui conseillant d'acheter pour la Kunsthalle de Hambourg tout simplement un porte-bouteilles au Bazar de l'Hôtel de Ville, où on trouve toujours le même modèle. In : cat. exp. Cologne 1988 (cf. note 2), p. 76.

37

D'autres auteurs se réfèrent aussi à ce rapport du readymade à la photographie. Selon Thierry de Duve, pour le readymade, « la copie précède l'original » et selon Rosalind Krauss, le readymade véhicule, tel un instantané photographique, une « signification qui ne signifie rien », en tant que tranche de réalité. (De Duve 1989 [cf. note 32] p. 51; Krauss, Rosalind, *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1985, p. 206.)

38

Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le Main, 1973. Traduction française : *Théorie esthétique*, Paris 1974, éd. Klincksieck

39

Lyotard, Jean-François, *Postmoderne für Kinder*, Vienne, 1987, p. 18.

40

Sur le terme et l'origine de la « présence publique du produit » voir Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Francfort-sur-le Main, 1996 (première parution, New York, 1974), p. 186 et suiv.

41

J'ai tenté d'aller plus loin dans ce sens dans l'essai intitulé *Big Brother Ready-made*, in : Daniels, Dieter, *Medien - Kunst Interferenzen. Vom Ready-made zum Cyberspace*, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, à paraître.