

Duchamp (Marcel)
Référence
Anesthétique

Publié :

« Duchamp Anesthétique », *Spirale*, 95, mars 1990, p. 20.

Bloc :

Thierry de Duve
AU NOM DE L'ART. POUR UNE ARCÉOLOGIE DE LA MODERNITÉ
Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 145 p.

Duchamp Anesthétique

En 1964, dans une conversation avec deux directeurs du Musée d'art moderne de New York, Marcel Duchamp expliquait qu'il était trop paresseux pour faire de l'art et devait se fixer des dates pour en faire. Le moment venu il se contentait de choisir un objet - de préférence dans une quincaillerie - pour en finir au plus tôt. Comme on lui demandait quels critères commandaient la sélection de l'objet, Duchamp aurait répondu " Eh bien, j'essayais de voir s'il n'y avait pas là un objet envers lequel je resterai toujours indifférent, et c'est sur celui-là que j'arrêtais mon choix. " On lui demanda alors " Mais, quand même Marcel, pourquoi ont-ils l'air si beau aujourd'hui ? " Duchamp répliqua, " Personne n'est parfait. " Il faut reprendre le parcours de l'art au Xxe siècle, de 1855 à 1945, pour comprendre comment Duchamp imposa cette indifférence en art par laquelle il affirmait sa liberté, y compris celle d'être imparfait. En exerçant cette " anesthésie complète " dans une activité d'avant-garde, il nous a obligé à considérer la modernité non plus seulement du point de vue extérieur de l'historien comme si elle était déjà terminée, mais en prenant parti, en exerçant une critique de l'intérieur, ou tout simplement en prenant position comme amateur. Notre réflexion doit nous transporter d'emblée dans l'exigence de ce rapport à la fois historique et critique à la modernité, cette période de l'histoire de l'art qui commence avec l'avènement de la critique d'art au 18e siècle et n'en finit pas de finir aujourd'hui.

L'art moderne s'est développé dans la certitude qu'il se pense, d'être fondée par un concept. Plus précisément l'art moderne a cherché par tous les moyens à réduire la pratique artistique à n'être que l'actualisation du geste conceptuel à l'issue duquel l'art devient effectivement de l'art. C'est vers cette expression minimale du fait artistique que tendaient tous les dépassements depuis 1855, les désirs de nouveautés, les obsessions d'échapper à toutes les déterminations culturelles. Mais

le non-faiseur d'art Duchamp a réduit le fait artistique à un arbitraire insupportable : celui du simple fait de nommer quelque chose comme de l'art. Le readymade de Duchamp n'est pas une de ces avant-gardes par lesquelles la modernité se dépasse et se nie pour mieux se rattraper. Il s'agit de voir en quoi Duchamp provoque une réinterprétation de la période qui l'a précédé, de l'avènement de la modernité, met en évidence en quoi elle n'a pas de fondement sinon que d'être la période dans laquelle l'art est un nom. L'activité artistique réduite à la nomination chez Duchamp met en relief comment - au cours de la modernité - le pouvoir symbolique que l'on reconnaît à l'objet dit " œuvre d'art " dérive en fait - tout au long de cette période - du pouvoir incommensurable du mot " art ", de l'omnipotence d'un nom - d'autant que l'on ne la soupçonne pas, que l'on croit que la modernité possède l'unité d'un style, possède l'unité de toutes les productions artistiques lorsqu'elles participeraient d'une même essence de l'art - et que l'on croit que cette unité est exprimée dans un Sens.

L'art comme référent rigide et sec

La recherche archéologique (foucauldienne) évacue l'idée d'un statut ontologique universel de l'art, pour évaluer comment l'objectivation de l'" art " devient possible à une époque

donnée au point de recoupement d'un certain nombre de discours : de l'expression spontanée du sentiment, de la critique, de l'histoire, de la théorie. Ce qui est nouveau dans l'" archéologie de la modernité " que nous voulons tenter c'est de voir comment un espace discursif profondément complexe - dont nous devons mesurer judicieusement la diversité lorsqu'il s'adresse tantôt à l'amateur, au critique, à l'historien, à l'esthéticien, etc. - est rabattu sur le langage de l'usage commun, le langage-territoire dont les philosophes anglo-saxons essaient de rectifier la carte catégorielle.

Il y a un risque à se donner un tel appui théorique, quand sa théorie de l'art s'aplatirait

aussitôt qu'elle perdrait le porte-chapeau de la théorie. En fait il faut examiner en quoi sa théorie de l'art prend véritablement appui sur cet porte-chapeau, voir quel est l'enjeu d'une théorie toute occupée à savoir si les noms propres ont du sens, s'ils ne seraient pas des descriptions déguisées, ou s'ils ne sont pas plutôt de pures dénnotations. Kripke croit qu'on peut fixer la référence, dans un geste pur, par le nom propre comme " désignateur rigide ". Il étend ce pouvoir du nom propre à certain noms communs comme les noms de couleur. On peut ainsi étendre ce pouvoir au nom commun " art ", pour expliquer que l'art n'a pas de sens, n'est qu'un mot qui désigne des choses à la façon d'un étiquette, d'un " ceci " ou d'une marque à la craie. Ce qui rejoint assez bien l'intuition que nous avons parfois devant certaines œuvres, que ce sont des constructions matérielles à la surface desquelles on a parsemé quelques signes (pour signaler une préoccupation de la finition, du contraste, etc. plutôt que de les travailler comme telles) qui permettraient de les reconnaître comme " art " .

L'archéologie de la modernité exhume l'art comme référent vide. On aurait donc une collection d'objets auxquels le mot art fait référence, et dans lesquels il ne reste rien des événements et des sentiments qui ont fixé ces références, qui ne sont absolument pas amollies et réchauffées par ces sentiments. Ces objets sont érigées dans leur acception d'art comme des bouteilles sont soutenues par le sèche-bouteille, qui ne demeure pas moins rigide et sobre, quelle qu'ait été l'expérience sentimentale qui a reconduit chaque bouteille à Être désignée par un index de fer. Il faut admettre que cette perspective sed.marque radicalement de la théorie de l'enthousiasme qui a imprégné la réflexion sur l'art durant le XIX siècle. Cette dé-sentimentalisation de la référence à des objets qui les dit d'art permet de caractériser toute surcharge subséquente de ces objets comme illusion. C'est l'illusion que tous ces référents communiquent entre eux à travers un signifiant majeur, tout comme des fétiches pourraient tisser entre eux des réseaux magiques et échanger des pouvoirs lorsqu'on a oublié l'expérience humaine qui les a individuellement investis. La modernité serait l'illusion d'un signifiant majeur de l'art.

L'art comme fontaine magique

Cette anesthésie de la référence, que l'on constate à la fin de la période 1855-1945, ne nie

pourtant pas le sentiment originel et parle avec beaucoup de bonheur du choix artistique comme choix amoureux ou encore du " sentiment bouleversant de la chose radicalement inattendue " qui provoque une dissonance dans nos habitudes esthétiques inconscientes - et nous fait invoquer le mot art. C'est en effet un des aspects les plus stimulants de ce bouleversement qui survient vers 1945 : cette distinction entre l'art et l'esthétique, la sensibilité et la culture, le conflit et le consensus. L'art comme expérience de la " chose " s'apparente au mysticisme qui entre en rupture avec la transmission du nom de Dieu dans la religion. En effet, l'art apparaît comme nom d'une qualité indicible dès le début XVIIIe alors que la spiritualité de l'époque se laïcise -, mais il est possible de reconsidérer cette période comme mis en place d'une orthodoxie esthétique, jusque dans la culture considérée comme tissu de noms propres, habitus auxquels nous ne manquons d'être fidèles, etc.

Nous éprouvons aujourd'hui la nécessité de renverser la perspective : de revenir sur notre histoire que l'on croyait déjà pouvoir écrire depuis un après la modernité, de rejuger les oeuvres de la modernité à distance de l'illusion d'y reconnaître sa signifiante majeure : la " Fontaine " du musée redevient urinoir, il n'y rien d'autre dedans que ce qu'on y met. Avec Duchamp il apparaît clairement que l'art conflit des valeurs culturelles (le nom d'art est invoqué lorsqu'il y a contestation d'un consensus, incompatibilité de sentiments, - ce que Lyotard appelle le différend) et fait entrer l'art dans une jurisprudence critique. Rappelons ainsi que " sans une réflexion sur l'activité critique, la théorie de l'art risque fort de n'être qu'un exercice formel et stérile. "

Thierry de Duve.

