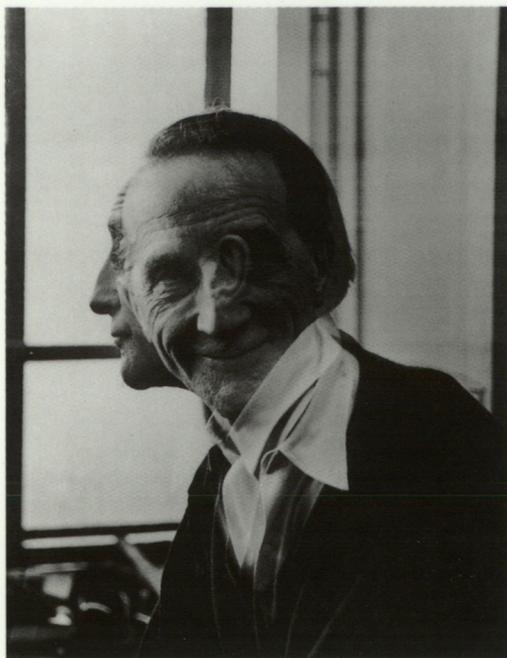


J E A N C L A I R

SUR MARCEL DUCHAMP



E T L A F I N D E L ' A R T

ART ET ARTISTES
GALLIMARD

Extrait de la publication

ART ET ARTISTES

*Collection dirigée
par Jean-Loup Champion*

JEAN CLAIR

Sur Marcel Duchamp
et la fin de l'art

Gallimard

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont permis la réalisation de ce livre.

D'abord à Jacqueline Matisse-Monnier qui, depuis les travaux préparatoires à la rétrospective Marcel Duchamp au Centre Pompidou en 1977, jusqu'à aujourd'hui, m'a témoigné sa confiance, et en souvenir des déjeuners dominicaux qui nous réunissaient autour de Teeny à Villiers-sous-Grez.

À Jean-Loup Champion dont le soutien constant a permis que ces travaux reprennent leur cours.

À Ulf Linde, directeur honoraire de la Thielska Galleriet, dont la parfaite connaissance de l'œuvre a toujours été le meilleur des soutiens intellectuels et son amitié le plus sûr des appuis.

À Hector Obalk, dont la tenue minutieuse des archives m'a évité bien des erreurs et autorisé bien des précisions.

À Didier Ottinger pour ses conseils et son appui.

Last but not least, à Rhonda Shearer et Stephen Jay Gould, dont la commune passion pour Duchamp, la mathématique et la paléontologie, ont été pour moi un ressort inattendu.

Enfin à Laurence Peydro et Nathalie Michel, sans la patience de qui ce livre n'aurait jamais été terminé.

J.C.

« Serais-je au comble de mon art ? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre... Enfin, ce que je fus a fini par construire ce que je suis. Je n'ai plus aucune importance. »

Paul Valéry, *Mon Faust*.

à Ulf Linde

«Rose Sélavy, expert en optique de précision» : il voulut être à son siècle un *thaumaturge optique* comme le Père Kircher l'avait été à l'âge classique. « Soigneur de Gravité », « Témoin Oculiste », Duchamp eut l'ambition, sa vie durant, de soigner la perspective infirme dont il héritait.

Θεωρία, « *théorie* », à la fois art de voir et construction de l'esprit, contemplation et réflexion, la perspective, cet outil de la perspicacité, cet extraordinaire instrument de connaissance avait permis à la peinture, à la Renaissance, de devenir l'art le plus savant qui soit. En périlissant sous la montée de ces empirismes niais que furent le naturalisme et l'impressionnisme, elle avait peu à peu perdu sa force de conviction. Duchamp prétendit lui conférer de nouveau une « forme symbolique » (Cassirer). Du même coup, redonner à la peinture la dimension « théorique » qu'elle avait perdue.

À cette fin, il fit appel, indifféremment, aux nouvelles géométries pluridimensionnelles que Poincaré venait de vulgariser, comme aux croyances ésotériques qui se trouvaient à la mode en son temps. Ce nouveau savoir, quelque peu bricolé, il entreprit enfin de le fonder dans la technique que lui offrait la photographie naissante.

Les essais qui suivent tentent de retracer quelques étapes de cette aventure intellectuelle.

J. C.
1974-1999

Duchamp, fins de siècle

« *Un des dadas de Teste, non le moins chimérique, fut de vouloir conserver l'art – Ars – tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur.* »

Paul Valéry

(*Pour un portrait de Monsieur Teste*)

Un portrait provisoire

Il était courtois, disert, cultivé. Du moins, on l'imagine ainsi. Il pratiquait l'*understatement* et aimait aussi bien l'humour que l'ironie. Il se tenait toujours en deçà, sur la réserve, se refusait à se prononcer. En marge du cirque aux vanités, le contraire d'un maître des mots, d'un dresseur de consciences.

La vulgate de l'art moderne en fit le père de la révolution du goût au XX^e siècle, sans qu'on sût trop ce qui lui venait d'Alphonse Allais et ce qui l'apparentait à Ravachol ou à Kropotkine.

Le fait est que cet homme discret, élégant, pratiquant l'art subtil de la conversation, donnait le change. Il fut invité, fêté dans les cénacles les plus élégants, et l'on ne fut pas trop regardant sur la troupe d'énergumènes qui, après lui, s'invitèrent au festin.

Après les mécènes vinrent les institutions. En février 1977, le Centre Georges Pompidou, pour son ouverture, avait choisi de le célébrer. C'était un manifeste¹. C'était poser la question du siècle – quel est le sens de l'art ? – et c'était choisir d'y répondre en écartant les héros qu'on se fût attendu à trouver, Matisse ou Picasso². Avec Duchamp, le ministère de la Culture put croire, dans les vingt-cinq ans qui nous séparaient de la fin du millénaire, favoriser un art qu'il croyait libertaire, anarchique, démocratique, un art pour tous et fait par tous, et qui répondait donc aux visées d'un État éclairé qui ne saurait souffrir qu'une élite existât. Tout homme est un artiste. Tout geste est une œuvre d'art. Toute œuvre d'art peut être n'importe quoi.

Le fait est que les armées de désœuvrés de notre temps, à entendre par là les artistes sans œuvre, sans talent ni métier, se seront tous, peu ou prou, réclamés de Duchamp. Dans leurs actes, leurs écrits, leurs manifestes, la discrétion cependant se fit misère, la finesse pesanteur, l'intelligence devint sottise, l'ironie, lourdeur, l'allusion, grossièreté, et finalement la démarche minutieuse et mercurielle du « marchand du sel » donna lieu à une pléthore de productions d'artistes à la grosse, sans esprit et sans goût.

Duchamp demeura le témoin silencieux du phénomène. Lui qui avait si peu agi, si peu écrit, et qui n'avait jamais signé de manifeste, avec un sourire amusé, permit à la fiction d'une avant-garde de devenir le palladium des sociétés fin de siècle.

Il y avait eu, sans doute, erreur sur la personne.

Un raté aristocratique

Qu'en fut-il exactement du nihilisme de Marcel Duchamp ? Quel fut le sens de son renoncement à la peinture ? En quoi la transformation des valeurs, cette entreprise nietzschéenne à laquelle il s'attacha, participa-t-elle de la *tabula rasa* des avant-gardes du début du siècle ?

En rien, peut-être. Dernier des décadents avant de devenir, à son corps défendant, le premier des modernes.

Hannah Arendt a vu, décrit ce qui, dans la première décennie du siècle, avait lié modernité et totalitarisme. Les artistes contemporains de la Première Guerre mondiale partageaient pour la plupart « le désir, dit-elle, de “se perdre” et un violent dégoût pour tous les critères existants, pour toutes les puissances établies. [...] Hitler et les ratés ne furent pas les seuls à remercier Dieu à genoux quand la mobilisation balaya l'Europe en 1914 »³. L'élite aussi rêvait de régler une fois pour toutes ses comptes avec un monde qu'elle jugeait condamné. La guerre serait pour tous la purification, la *tabula rasa* des valeurs qui permettrait de créer un homme tout neuf. Accès de nihilisme sans doute, rejet d'une société saturée par l'idéologie et la morale bourgeoises : « Bien avant qu'un intellectuel nazi n'ait annoncé : “Quand j'entends le mot culture, je tire mon revolver”, les poètes avaient proclamé leur dégoût

pour cette “saleté de culture” et poétiquement invité “Barbares, Scythes, Nègres, Indiens, ô vous tous, à la piétiner”⁴ ». Cette rage de détruire ce que la civilisation avait produit de plus raffiné, de plus subtil, de plus intelligent, «l’âge d’or de la sécurité» selon Stefan Zweig, mais de détruire aussi ce monde où se célébrait, en 1900, le triomphe du progrès scientifique et du socialisme humanitaire, fut partagée par les artistes et les intellectuels autant que par les terroristes de tous bords, des nazis aux bolcheviks. Dans les cafés de Zurich, Huelsenbeck et Tristan Tzara côtoyaient, aux tables voisines, Lénine et les futurs commissaires politiques à la gâchette facile.

Récemment encore, Enzensberger rappelait ces faits que la France, seul État demeuré dirigiste des arts en Europe, persiste à ignorer : «De Paris à Saint-Pétersbourg, l’intelligentsia fin de siècle flirta avec la terreur. Les premiers expressionnistes appelaient la guerre de leurs vœux, tout comme les futuristes [...]. Dans les grands pays, le culte de la violence et la “nostalgie de la boue”, à la faveur de l’industrialisation de la culture des masses, sont devenus partie intégrante du patrimoine. La notion d’avant-garde a pris dès lors un sens fâcheux que ses premiers tenants n’auraient jamais imaginé...⁵ »

Retenons surtout de Hannah Arendt le qualificatif de « ratés ». Ratés ceux qui, de Hitler, candidat malheureux à l’Académie des beaux-arts de Vienne à tous ces artistes, poètes et philosophes médiocres et cultivant leur rancœur, précipitèrent le crépuscule de la culture.

Duchamp aussi, en un sens, était un « raté ». Le sentiment de l’échec, la conscience d’être un marginal, un paria, un *outcast*, un *Sonderling* ou n’importe ce qui désigne qui se retrouve à quinze ou seize ans extérieur à la « bonne société », était des plus vifs. C’est l’échec social du fils de notaire, rejeton d’une petite bourgeoisie de province qui se trouvait déjà déclassée à la veille de la Première Guerre mondiale. C’est l’échec professionnel au concours d’entrée à l’École des beaux-arts en 1905, qui reconduit le jeune artiste à ses foyers. C’est l’échec au Salon des indépendants en 1912, quand sa toile est refusée. Autant de blessures au narcissisme.

Mais la plus vive demeure l’échec familial, quand il voit son ambition de devenir artiste contrecarrée par ses propres frères, plus doués qu’il n’était. Jacques Villon est un peintre fort délicat et, surtout, un

extraordinaire graveur. Duchamp-Villon est un admirable sculpteur qui, s'il n'avait été tué à la guerre, serait devenu l'un des plus grands artistes de ce siècle. Marcel, le cadet, est un besogneux. Comment se faire un nom quand ce nom se trouve déjà pris ?

Duchamp pourrait en fait servir de parfait exemple à illustrer la thèse qui fait fureur actuellement aux États-Unis selon laquelle les derniers-nés sont des rebelles-nés. Imaginée par le néo-darwinien Frank J. Sulloway, elle tend à démontrer sur des bases comportementales que le destin des grands créateurs et des réformateurs de société est dicté, au sein de la dynamique familiale, par leur rang d'apparition. Alors que les premiers-nés s'identifient en général au pouvoir et à l'autorité, sont des personnalités conservatrices attachées à garder leur prérogative et résistent aux innovations radicales, les derniers-nés tissent une stratégie pour bouleverser le *statu quo* et développent souvent une personnalité révolutionnaire. « C'est de leurs rangs que sortent les grands explorateurs, les iconoclastes, et les hérétiques...⁶ »

En rivalité ouverte avec ses aînés, Duchamp aurait été le prototype du dernier-né qui, pour creuser sa niche écologique, n'avait d'alternative que dans le retournement radical des valeurs prônées par son milieu.

Pourtant, rien ne lui était plus étranger que le ressentiment. Rien de plus lointain que l'idée commune aux intellectuels du temps qu'il fallait fondre l'individu dans la masse pour en partager l'identité de destin. Rien ne lui aurait été plus désagréable à envisager que ce compagnonnage de l'action de masse qui se proposait d'abattre par la violence la société qui les refoulait.

C'est donc par le culte de l'ironie et la pratique quotidienne des échecs qu'il répondit à son impuissance créatrice. L'*homo ludens* contre l'*homo faber*.

Accident biographique, le sentiment d'être un « raté » – et ce qui en fut la conséquence, son éloignement hautain du forum – l'amènèrent en revanche à prendre conscience, en ce début de siècle, d'un phénomène qui relevait de l'universel. Peu d'observateurs encore s'étaient alarmés de la situation sans précédent du système vénérable des beaux-arts. Et Duchamp fut des rares à saisir avec acuité ce que d'autres se refusaient à admettre : l'art – l'art tel qu'on

l'entend, l'art de peindre, avec ses règles, ses techniques et son enchaînement de styles et d'écoles, l'art aussi avec son statut, sa reconnaissance sociale, ses académies, ses salons, sa gloire – n'avait plus raison d'être. L'art, invention du XV^e siècle, avait fait son temps.

Que pouvait alors signifier «réussir»? La génération qui l'avait précédé avait pu croire à de brillantes carrières en marge de la respectabilité bourgeoise. L'atelier du peintre «arrivé» était de ces lieux où l'on recevait. Mais l'artiste fin de siècle ne dressait plus guère que la silhouette pittoresque du rapin, inculte et sale, «bête comme un peintre...».

Le refus de Duchamp de ne jamais se laisser séduire par un retour à la sécurité de la vie normale et son mépris de la respectabilité et des honneurs qui l'accompagnaient étaient donc sincères, proches à l'occasion du désespoir anarchique des aventuriers politiques, des recalés à la Hitler. Sans doute n'échappa-t-il pas, lui non plus, au besoin infantile de la provocation. Des Indépendants à l'*Armory Show*, il eut quelques-uns de ces gestes qui rappelaient la violence du temps. Mais on n'a pas assez dit que ces gestes de défi furent sans suite. La démarche réelle, profonde, tenace, telle qu'elle se définirait dans le Grand Verre, dans les ready-made, plus tard dans *Étant donnés*, était d'une autre nature. Il s'agissait moins de choquer le bourgeois ou de détruire la culture que de s'engager dans une aventure intellectuelle sans précédent.

Anarchistes, dadaïstes, surréalistes et autres dynamiteurs de la société : Duchamp n'était décidément pas de cette engeance-là. Son camp était plutôt celui des déserteurs. Son départ pour New York, au début de la guerre, ressemble à celui de Descartes pour Amsterdam. Un poêle où réfléchir, où rêvasser, loin des masses. Poli mais réservé : il ne fut jamais là pour personne.

Max Stirner donc⁷, plutôt que Nietzsche ou Sorel. Le culte de l'unique élevé jusqu'à l'obsession. Ne rien devoir à personne et ne pas se répéter soi-même. Il n'était pas besoin de «se perdre» puisque, dans le monde dans lequel il entra, il n'y avait déjà plus rien à perdre. Il fut le premier à comprendre qu'il appartenait à un monde d'«après l'art», comme on parle d'un monde d'après l'histoire. Quand il commença son œuvre, la mort de l'art avait eu lieu. À cet égard, Duchamp est un survivant, non un précurseur.

Il ne préparait pas le déluge, il exposait les conditions pour survivre au déluge.

De la décadence au dandysme

De là cette élégance du dandy plutôt que le négligé affecté de l'anar. Rien, surtout, qui puisse vous distinguer. Passer inaperçu serait la distinction. Cela vous évite les mauvais coups autant que les décorations. Une même attirance pour le strict, le rigoureux, le dépouillé, – « sec » est un mot clef de l'esthétique duchampienne –, le bon ton de la flanelle et du tweed anglais, enveloppé par les volutes d'un bon cigare.

Car la distance qu'il met entre lui et ses interlocuteurs est, toujours, très anglo-saxonne. Chacun de ses propos, de ses entretiens, de ses écrits, est soumis au « *Never explain, never complain* ». Aucune théorie pour se justifier, aucune plainte pour se faire excuser. Pareille réserve suffira, le moment venu, à déconcerter les importuns, à décourager les curieux, à embrouiller les scoliastes.

Le goût de l'époque était aussi, dans la classe éclairée, à Londres, à Vienne, à Bruxelles, au fonctionnalisme à l'américaine. L'admiration de Duchamp pour la qualité de la plomberie à New York rejoint celle d'un Adolf Loos, tout comme ne pas supporter l'odeur d'huile rance de la térébenthine qui traînait dans les ateliers rejoint le dégoût de l'architecte de la *Michaëlerplatz* pour les pâtisseries de la *Ringstraße*. (Ce goût de la modernité industrielle, du dernier confort technique dans l'aménagement de la maison, était déjà, disons-le dès à présent, celui d'un décadent comme des Esseintes.) Rien de « dadaïste » en tout cas, plutôt une exquise éducation, face aux trivialités du temps.

Non, ses admirations étaient plutôt allées, on l'a dit, à Mallarmé, à Laforgue, à Jarry, à Alphonse Allais. Des aînés immédiats. Des « pays » aussi, en ce qui concerne les deux derniers, des Normands. Un nihilisme bien tempéré. La queue de la comète symboliste. Il conviendrait d'y ajouter, on vient de le suggérer, Huysmans – et Remy de Gourmont, un autre Normand –, auxquels on pense peu.



1. Duchamp dans son atelier de la 67^e Rue à New York (détail d'un photomontage de Kiesler, *Poème espace dédié à H (ieronymus) Duch'amp*, reproduit dans *View*, Series V, n° 1, mars 1945).

De des Esseintes au «respirateur»

Huysmans d'abord. L'a-t-il jamais lu ? On ne peut feuilleter *À rebours* sans penser, à chaque page, à Marcel Duchamp. Et, parmi les trois peintures que Suzanne Duchamp devait envoyer, grâce aux bons soins de son frère, au Salon des indépendants de 1912, figurait un hommage *À des Esseintes*, qui semble indiquer qu'on devait lire de près l'auteur de *Là-bas* dans la famille du notaire de Blainville⁸.

Quelques traits précisent cette affinité élective. C'est par exemple, dans la solitude de son atelier, 67^e Rue, l'image de Duchamp assis dans son fauteuil, le regard fixe, la main «à la maisselle», tel qu'on le voit dans quelques photographies, parmi tous les spécimens épars d'une «physique amusante», empilés ou jetés au sol, envahis par les «élevages de poussière», les *Rotoreliefs*, les croquis de machines mystérieuses, «opticerics» singulières, projecteur de cinéma et bouts de film, stéréoscopies, et l'échiquier pendu au mur, pareil au carré magique de Dürer III. 1. Cet instantané du cabinet de l'oisif et du curieux, marqué des signes funestes de la mélancolie, cet éternel «jeune homme triste dans un train⁹» c'est, transporté à New York, en ce début du siècle, une version nouvelle de l'insomniaque de Fontenay-aux-Roses, un des Esseintes «assis pensivement parmi tous les jouets savants que la civilisation offre à ses malades pour leur procurer de décevants répit¹⁰». Henri-Pierre Roché ne s'y trompera pas, qui soupçonnera l'humeur *accediosa* de son nouvel ami, ermite d'une religion dont il était le prophète. Entrant dans son atelier new-yorkais pour la première fois, «Pierre se rendit compte qu'il était dans un monastère»¹¹.

Quand on lui avait demandé s'il se croyait un artiste, Duchamp avait répondu qu'il n'était qu'un «respirateur¹²» dont le chef-d'œuvre, dira encore son ami Roché, avait été l'emploi de son temps.

Pour tromper ce *taedium vitae* qui imprègne une civilisation tardive, une *Spätkultur*, une civilisation d'après la mort de l'art, surchargée de mémoire et envahie de chefs-d'œuvre, historiciste et sceptique, mais une civilisation où les signes d'un nouvel empire qui est le monde de la science se multiplient et inquiètent le regard par leurs configurations insolites, l'artiste se retire, il se fait amateur, critique, collectionneur. Duchamp, auprès des Arensberg comme auprès de Katherine Dreier, ses premiers mécènes, sera d'abord un collectionneur, et un expert,

puis il deviendra le premier conservateur de la Société Anonyme, choisissant les œuvres, rédigeant les notices, conseillant les achats. En bien de ces points, il ressemble au héros de Huysmans qui, pour échapper déjà à sa condition de raté, s'était mué en dilettante, en collectionneur, en bibliophile, en décorateur, en consommateur de sensations rares et inédites.

« Il avait fouillé des bibliothèques, épuisé des cartons, s'était congestionné l'intellect à écumer la surface de ces fatras, et tout cela par désœuvrement, par attirance momentanée, sans conclusion cherchée, sans but utile. » Le portrait de ce chercheur miné par l'*acedia* fin de siècle pourrait être celui de Duchamp à la bibliothèque Sainte Geneviève, feuilletant les vieux traités de perspective de Nicéron, d'Abraham Bosse ou du père Kircher, ou les nouveaux traités de mathématiques de Jouffret et d'Henri Poincaré, à la recherche d'une impossible synthèse. C'est celui de des Esseintes, en proie à sa névrose fin de siècle et s'astreignant à ce qui ressemble finalement, ici comme là, chez Duchamp comme chez le héros de Huysmans, à de très modernes exercices spirituels, les ersatz d'une création devenue décidément impossible.

Dilettantisme esthétique du collectionneur et curiosité oisive du curieux. Mais aussi dilettantisme érotique de celui qui recherche les aventures. Dilettantisme de Duchamp-don Juan, cet amateur de jeunes filles dans les bals donnés par la bonne société new-yorkaise dont Henri-Pierre Roché, dans *Victor*, tracera le portrait¹³, comme des Esseintes collectionne les aventures sexuelles.

Tous deux en effet sont célibataires, et tous deux sont misogynes. Tous deux sont les héritiers de Baudelaire : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. » Celui qui affirme que « La Nature a fait son temps et que le moment est venu où il s'agit de la remplacer par l'artifice » et celui qui écrit : « On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit¹⁴ » ou bien encore qui raille les « abominables fourrures abdominales¹⁵ », sont à l'évidence de même souche.

L'artifice doit se substituer à l'art parce que l'art est déjà mort. De même le cynisme en matière de sexualité doit-il remplacer l'amour parce que le temps est venu de substituer à la Nature, donc à la Femme qui en est la complice, le génie artificieux de l'homme. Les incursions de Duchamp dans l'inversion et dans le travestissement à travers son *alter*

ego féminin Rose Sélavy font écho aux curiosités singulières de des Esseintes, à sa fascination pour l'athlétique et monstrueuse Miss Urania ou pour l'éphèbe à « la marche balancée »¹⁶.

Face à un Éros qui se dérobe autant que se dérobe l'Art, demeure le jeu, quand même serait-il d'une infinie désespérance. L'artifice sera toujours supérieur à la Nature. Et la machine, pour le célibataire, aura des charmes que la femme n'a pas.

Oubliée des généalogies que Michel Carrouges a tracées dans son essai¹⁷, la locomotive à vapeur qui fascine des Esseintes apparaît ainsi comme un prototype des « accouplements de viscères et de machines » que Duchamp combinera dans sa *Mariée*. Parce qu'elle est artificielle comme le sera l'Ève future (seulement deux ans plus tard), elle est supérieure à la beauté naturelle. La perfection indépassable de l'hélice d'avion que Duchamp remarque au cours d'une visite au Salon de la locomotion aérienne au Grand Palais en 1912, croise la réflexion du héros de Huysmans : « La beauté de la femme est de l'avis de tous la plus originale et la plus parfaite », l'homme en revanche a fabriqué « un être animé et factice qui la vaut amplement au point de vue de la beauté plastique ».

Ces êtres nouveaux, ce sont, au regard blasé de des Esseintes, les deux locomotives adoptées sur les lignes de chemin de fer du Nord. « L'une, la Crampton, est une adorable blonde, à la voix aiguë, à la grande taille frêle, emprisonnée dans un étincelant corset de cuivre [...] dont l'extraordinaire grâce épouvante lorsque, raidissant ses muscles d'acier [...], elle met en branle l'immense rosace de sa fine roue [...]. L'autre, l'Engerth, une monumentale et sombre brune aux cris sourds et rauques, aux reins trapus, étranglés dans une cuirasse en fonte [...] »¹⁸ »

L'anthropomorphisme de la machine date de son apparition, du premier métier à tisser, la « Jenny », du nom de la fille de son inventeur, jusqu'à *La Bête humaine* de Zola¹⁹. Mais Huysmans est le premier à lui donner cet attrait érotique qui fait que la métaphore Femme/Machine anticipe de trente ans la description que fera Duchamp, pièce par pièce, organe par organe, du moteur de la *Mariée* en 1912²⁰.

Une autre « machine célibataire » de des Esseintes est un orgue à liqueurs. Elle contient un élément que tout connaisseur du Grand Verre

nrf



00-IV A75803 ISBN 2-07-075803-6