

Marcel Duchamp, catalyseur de l'art contemporain

HABIBA GAFSI*

Abstract: *Marcel Duchamp: The Catalyst of Contemporary Art.* Marcel Duchamp, qualified as the "anartist", is considered as one of the important figures that influenced artists of the 20th century. Rejecting classical aesthetic references, his art is considered as choking as provocative. Many artists have adopted Duchamp's move and denigrated all the anterior aesthetic criteria: Minimal art was oriented towards the Ready-made by using industrial objects that seem to have simple geometrical forms. The New Realism, also known as Neo-Dada, recollected what the dadaists have done in such a manner that the object generates its very space. Thus Duchamp paved the way to make any object be seen as a piece of art. Far away from the notion of the "Beautiful", the work of art can be a simple manufactured or a pile of rubbish or reused objects. The importance is given not to the final work of art but to the system that has constituted it. Since then, the most recurrent question is no more "What's art?" but "When there is art?" In other words, art is no more the resulting of an artistic creation, but it is a "fact" decided by the artist. In what way the Dadaist and Duchamp's practices have influenced contemporary artistic practices? That's the main question of the present paper.

Keywords: Ready-made, contemporary art, work of art.

Se qualifiant d'anartiste, Marcel Duchamp (1876-1968) est considéré comme l'une des figures les plus importantes qui ont influencé les artistes du XX^{ème} siècle. S'opposant aux conventions esthétiques classiques dès les années 1910, ses œuvres d'art provoquent, choquent et étonnent le public.

Le ready-made est la première démarche référentielle des artistes de l'art contemporain. Cette nouvelle invention représente un départ nouveau pour l'histoire de l'objet. La fameuse *Fontaine* réalisée en 1917 est un des premiers

* Docteur et assistante universitaire à l'Institut Supérieur des Études Appliquées en Humanités de Mahdia, Tunisie ; e-mail : gafsi.habiba@yahoo.fr

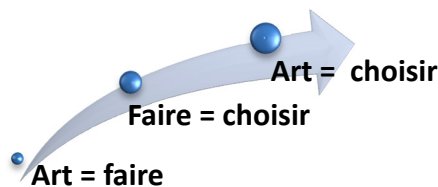
ready-made signés par Duchamp. Cette œuvre n'est pas seulement un simple urinoir devenu célèbre par hasard, mais il s'agit d'un objet particulier choisi par l'artiste. Pour Duchamp, c'est bien le choix de l'objet qui est une étape essentielle dans la démarche du ready-made. Ainsi, le choix fonctionne comme une véritable trouvaille autant dire une sorte de *rendez-vous* : Duchamp affirme que si *art* veut dire *faire*, et si *faire* veut dire *choisir*, alors *art* veut dire *choisir*.



Fig. 1 : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.

Ma fontaine-pissotière paraît de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chances d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la déclaration artistique.¹

Le choix de la *Fontaine* fonctionne comme un véritable acte qui a suscité diverses interprétations, mais nous retiendrons la perspective qui nous intéresse dans notre présente recherche sur l'esthétique du ready-made. En fait, le ready-made de Duchamp soulève la problématique de la définition de l'art lui-même et la possibilité grâce à laquelle un objet *banal* peut devenir une œuvre d'art et ce par une simple décision de l'artiste, appuyé par la validation de l'institution.



¹ Marcel Duchamp, cité par Marc Jiménez, in *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 423.

Il s'avère donc que le choix de l'objet n'est pas une action arbitraire, mais qu'il relève d'un acte réfléchi et étudié par l'artiste. La signature aussi contribue à donner tout son pouvoir à l'objet signé par Duchamp, alias *R. Mutt*. L'œuvre d'art est alors un objet choisi puis signé par l'artiste. Ainsi, Marcel Duchamp a inventé une conception nommée « la conception procédurale de l'art »², c'est-à-dire il considère que l'art, comme la philosophie et la communication, possède une théorie procédurale.

Duchamp considère que l'inhabituel dans l'art, toute idée provocante ou choquante, est un plaisir artistique. L'objet d'art n'est pas forcément un objet beau pour qu'il soit apprécié par le public, il n'est donc pas question d'appréciation esthétique. Michaud reconnaît justement la particularité de Marcel Duchamp et son génie qui : « fut d'introduire avec les ready-mades, avec ses objets déjà faits, tout faits ou prêts à l'emploi, des stratégies de production qui opèrent sur tous les facteurs constitutifs de l'art (l'auteur, le mode d'exposition, le public, l'objet)... »³.

Cependant, cette pratique du ready-made a influencé divers mouvements artistiques et plusieurs artistes contemporains. En effet, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, chacun à son tour a assuré une reproduction personnelle de l'acte, de l'idée et du concept inventé par Duchamp.

L'Art Minimal, par exemple, utilise des objets industriels qui ont l'allure de formes géométriques simples. Ce mouvement rejette la peinture de chevalet et s'oriente vers la démarche de l'objet ready-made. Citons par exemple Tony Smith. Celui-ci a exposé un cube en métal rouillé. L'œuvre n'évoque aucune trace de créativité de l'artiste, comme la majorité des œuvres minimalistes. En ne changeant rien à l'objet, celui-ci est resté dans son contexte habituel. Par contre, dans le ready-made de Duchamp, l'objet est totalement coupé de son contexte habituel et originel : l'urinoir devient une fontaine et une roue de bicyclette sur un tabouret devient une cheminée.

Puis, le mouvement du Nouveau Réalisme, nommé aussi néo-Dada, est une sorte de remémoration de ce que les dadaïstes ont fait. Hans Richter affirme :

Les néo-Dadaïstes utilisent les ready-mades pour leur découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté.⁴

² Qui relève de la procédure judiciaire.

³ Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Hachette, 2003, p. 49.

⁴ Hans Richter, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 83.

En fait, la majorité des pratiques artistiques des années 60-70 s'inscrit dans la logique de Duchamp. Ces avant-gardes, qui optent pour les objets, n'estiment pas la critique des classes sociales ou l'exceptionnalité des critères esthétiques traditionnels, mais elles s'ancrent dans le contexte économique et font surtout l'éloge de la société de consommation. En effet, les Nouveaux Réalistes ont valorisé l'objet et ils ont affirmé sa grande portée dans le champ artistique contemporain. D'ailleurs, Catherine Millet remarque que :

(...) les nouveaux réalistes ne se sont pas contentés d'être de simples ré-utilisateurs du Readymade, mais [...], allant au-delà de l'objet approprié et de l'anecdote dont il est porteur, ils ont réussi à faire en sorte que cet objet engendre son espace propre, un espace original capable de transformer profondément nos codes perceptifs.⁵

Dans son exposition *Le vide*⁶, Yves Klein a montré la valeur *sur-objectale* de l'immatériel en tant qu'énergie pure. De même, l'exposition *Le plein*, réalisée par Arman et César, en 1960, donne à voir l'esthétique de ces artistes qui travaillent dans la même direction, celle qui consiste à défendre l'objet d'une façon générale et l'objet manufacturé d'une façon spécifique. Nous citons, dans ce sens, le premier manifeste des Nouveaux Réalistes, publié à Milan, le 16 Avril 1960 :

La peinture de Chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole. Que nous propose-t-on par ailleurs ? La passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative.⁷

Encore, l'Art Conceptuel, art du concept ou de l'idée, n'échappe pas à l'influence de la démarche duchampienne. En effet, depuis 1913, l'art a abandonné le savoir-faire et les apports manuels et techniques de l'artiste pour adopter le concept du sens, l'expérimentation et l'utilisation des objets issus du quotidien. L'idée a primé sur la technique et le savoir-faire, c'est ainsi que

⁵ Catherine Millet, « Les nouveaux réalistes à 40° au-dessus de Dada et de Pollock », in *L'art en France 1945-1990*, Fondation Daniel Templon, Fréjus, 1990, p. 31.

⁶ Exposition à la Galerie Iris Clert, Paris, 1958.

⁷ *Manifeste du Nouveau Réalisme*, Milan, Avril 1960.

l'exploitation du médium devient sans effet. L'œuvre d'art est devenue d'ordre cognitif et conceptuel puisqu'elle se réduit à l'idée et suscite la réflexion du public. L'*œuvre-concept* n'appartient pas à l'art ni à *la manière d'un tel artiste*, elle se définit comme porteuse de sens et suscite des interrogations de la part de celui qui la regarde : « l'art ne revendique que l'art, l'art est une définition de l'art », dit Joseph Kosuth⁸. Cela signifie que l'artiste définit l'art comme activité qui se distingue des autres activités humaines, telles que la religion, la philosophie, la littérature... L'art, selon Kosuth, est la manifestation d'une idée et d'un concept. L'œuvre-concept serait alors le prétexte d'une réflexion et d'une conceptualisation. Kosuth explique son point de vue par son œuvre *One and three chairs*. Il expose une chaise, une image de la chaise et la définition d'une chaise. L'artiste a représenté un seul objet par trois façons différentes et sans qu'il y ait une répétition.



Fig. 2 : Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965.

Il s'agit dans les trois représentations d'un degré distinct de la réalité de l'objet. Ainsi, les trois éléments associés définissent une quatrième chaise imperceptible, où le concept

est suggéré plus qu'il n'est défini. Donc, quand l'objet défaille, le langage intervient. Ainsi, l'œuvre ne suscite pas une émotion, elle n'annonce pas non plus un message, mais elle explique bel et bien l'interrogation de son auteur sur la définition même de l'art. Selon Joseph Kosuth, « l'art comme idée en tant qu'idée » veut dire que l'art est devenu contemporain par sa nouvelle représentation qui fait surgir l'idée et le concept. L'art est devenu ainsi une simple idée, ce qui fait évidemment référence à Marcel Duchamp.

⁸ Joseph Kosuth, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 92.

Pour sa part, l'objet du Pop Art possède une dimension populaire. Qu'ils soient en série ou assemblés, les objets du Pop Art expriment la quotidienneté et remémorent la société de consommation. Par exemple, Andy Warhol s'intéresse particulièrement aux objets populaires utilisés et en fait des sujets privilégiés. Si Marcel Duchamp s'est permis de désigner n'importe quel objet en tant qu'œuvre d'art, Andy Warhol s'est autorisé à reproduire n'importe quel objet à l'identique. En 1964, Warhol a présenté des boîtes en contreplaqué imitant les boîtes des produits ménagers *Brillo*. Les boîtes de l'artiste étaient des copies conformes à celles exposées dans les supermarchés. « Pourquoi les gens de chez Brillo ne peuvent pas fabriquer de l'art et pourquoi Warhol ne peut que faire des œuvres d'art ? »⁹ En d'autres termes, pourquoi Warhol n'utilise-t-il pas les boîtes Brillo, au lieu de les fabriquer à l'identique ? L'artiste a fait exprès de fabriquer l'objet à l'identique et non de le choisir ; l'œuvre d'art pour Warhol est conçue par rapport à une référence et



renvoie à quelque chose d'existant. L'œuvre d'art est signifiante et elle traduit une théorie. Celle-ci fait la différence entre l'objet commercialisé et l'objet d'art. C'est le concept et l'idée qui font l'œuvre d'art. Warhol n'a pu faire accéder ces boîtes dans le champ de l'art qu'à travers sa théorie qui considère que le concept est le seul fondateur d'une œuvre d'art. D'ailleurs, certains critiques d'art, comme Jiménez, voient que même « le Pop Art réalise le projet de Marcel Duchamp »¹⁰.

Fig. 3 : Andy Warhol, *Boîtes Brillo*, Acrylique et sérigraphie sur contreplaqué, 1964.

D'autres artistes ont encore et toujours fait l'éloge de l'objet. Citons à titre d'exemple le groupe GRAV¹¹, présent dans plusieurs manifestations artistiques, telle que la Documenta 4. Ce groupe a organisé, en 1966, une exposition intitulée *Une journée dans la rue*. Dans cette manifestation, il s'agit d'explorer un bazar d'objets hétéroclites usés et manipulés par les passagers, dans les différentes

⁹ Arthur Danto, cité par Marc Jiménez, in *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 203.

¹⁰ Marc Jiménez, *La querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 208.

¹¹ Groupe de Recherche d'Art Visuel, fondé en 1960. Le groupe réunit Horacio Garcia Rossi, Julio le Parc, François Marellet, Francesco Sobrino, Jean Pierre Yvaral et Joël Stein.

rues de Paris. Ces artistes ont essayé de rapprocher le public de l'*objet*, une façon pour montrer que l'art n'est plus acte d'innovation et de découverte de nouvelles expressions artistiques, mais que l'art émane de la qualité intrinsèque à l'objet même. Ainsi, la culture de l'objet a envahi l'art contemporain et elle est devenue la problématique récurrente de divers mouvements artistiques des années 1960 et 1970.

Pour sa part, Bertrand Lavier expose un réfrigérateur sur un coffre-fort, ce qui nous rappelle la *Roue de bicyclette* de Duchamp. Cette œuvre envisage un assemblage entre deux objets (tabouret + roue de bicyclette) pour créer un troisième, ce que Duchamp appelle un objet-valise. C'est aussi, selon lui, une sculpture sur socle qui rappelle les sculptures de Brancusi. Mais est-ce que le geste de Lavier est réfléchi, porte-t-il une vision du futur comme c'était le cas pour les ready-mades de Duchamp ?



Fig.4 : Marcel Duchamp,
Roue de bicyclette, 1913/1964



Fig. 5: Bertrand Lavier, *Réfrigérateur sur un coffre-fort*

En fait, cette stratégie artistique, devenue réputée dans l'art contemporain, réinterprète la démarche de Duchamp, alors que ce dernier se distinguait par une approche visionnaire. Les gestes adoptés par les artistes contemporains semblent dénaturer le sens de la pratique duchampienne. L'art contemporain est ainsi devenu, dans sa totalité, prisonnier du geste de cet artiste emblématique et nous pouvons ainsi dire qu'« il y a désormais des ready-mades partout et de

tout »¹². Aujourd'hui, cette pratique artistique qui envahit l'art contemporain peut être considérée comme une approche du *n'importe quoi*, car n'importe qui peut présenter n'importe quel objet et devient artiste. Effectivement, « le geste de Duchamp pourrait être lui aussi comme celui de la fin du sens, la fin des idées, la fin de l'esprit », comme l'affirme justement l'artiste contemporain Stephan Barron¹³.

Pour conclure, disons que l'héritage de Marcel Duchamp est très remarqué dans les pratiques artistiques contemporaines. Connu plus que les autres artistes par sa radicalité sur les questions politiques et sociales, Duchamp a ouvert les portes pour que tout objet puisse devenir œuvre d'art. Loin des notions du beau, l'œuvre d'art peut être un simple objet manufacturé ou un tas de déchets ou d'objets récupérés. L'importance est donnée non pas à l'œuvre d'art finale, mais plutôt au système qui a constitué l'œuvre. Dès lors, la question la plus récurrente n'est plus *qu'est-ce que l'art ?*, mais *quand y a-t-il de l'art ?* En d'autres termes, l'art n'est plus une résultante de la création d'un artiste, mais il est un *fait* décidé par ce dernier.

Marc Jiménez s'interroge sur la situation de l'art et cherche à trouver une solution pour l'esthétique des temps contemporains. Il propose plusieurs voies à suivre : « Soit l'on restaure les critères anciens, soit l'on remplace l'obligation de juger et d'évaluer par l'immédiateté et la spontanéité du plaisir esthétique, soit l'on recherche de nouveaux critères. »¹⁴ Essayons de réfléchir sur les propositions de Jiménez :

- La première proposition, celle du retour vers les critères traditionnels, pose problème car nous ne savons pas à quelle période nous allons nous référer (époque antique ?, romantique ?, classique ?, moderne ?). En outre, comme nous l'avons déjà vu, chaque art représente une culture particulière, donc chaque ensemble de critères esthétiques ne peut refléter que les sensibilités particulières d'un groupe social particulier. Donc, le choix des critères esthétiques traditionnels est difficile.
- Puis, la deuxième proposition consiste à retenir comme critères esthétiques une émotion de plaisir et de jouissance artistique face à l'œuvre d'art. Or, cette hypothèse n'est pas assez solide, car le plaisir n'est pas une donnée commune entre les gens, c'est-à-dire que l'œuvre qui nous plaît ne peut pas forcément satisfaire le plaisir d'une autre personne. Donc le plaisir ne peut pas être un critère de jugement esthétique.

¹² Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 53.

¹³ <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarcelduchampEcologie>

¹⁴ Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, op. cit., p. 424.

- La troisième proposition, présuppose, quant à elle, la recherche de nouveaux critères et présente un vrai problème. En effet, tout critère esthétique est une résultante des cadres sociaux et historique spécifiques. De ce fait, nous ne trouvons pas des critères *intemporels* ou des *standards* qui peuvent s'appliquer sur tous les genres et sur toutes les formes d'art contemporain. Jiménez propose qu'au lieu de chercher les critères de jugement dans un cadre socio-historique, nous pouvons les rechercher dans l'œuvre elle-même.

La considération d'une œuvre d'art dépendra alors de la place qu'elle occupe, c'est-à-dire qu'un objet d'art, inaperçu dans une exposition, ne peut être en aucun cas qualifié d'œuvre d'art. Or, les œuvres d'art qui sont considérées comme étant une référence artistique, à savoir la *Fontaine* de Duchamp ou les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, etc., ont été, à leur première apparition, des œuvres inaperçues et incohérentes. Ce sont ces œuvres qui ont créé leurs propres critères esthétiques car elles n'ont pas suivi un modèle préexistant. Il y a donc une certaine inversion de l'ordre : ce ne sont plus les normes esthétiques qui déterminent l'œuvre d'art, mais c'est l'œuvre d'art qui donne naissance aux critères esthétiques.

Selon Danto, il existe maintes différences entre l'objet de l'art et l'objet du quotidien. Il explique qu'« il faut qu'on sache que l'objet en question est une œuvre d'art. Donc pour pouvoir réagir différemment à cette différence d'identité, il faut qu'on sache déjà faire la différence entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. »¹⁵ Selon Danto, pour pouvoir différencier l'objet de l'œuvre, il faut savoir identifier l'œuvre d'art. Ceci revient immédiatement au sujet de l'interprétation. En fait, depuis le détournement choquant de l'objet opéré par Duchamp, le champ de la fantaisie est ouvert aux artistes contemporains. L'objet peut se déclarer tel qu'il est, populaire, en série, détourné, porteur lui-même d'un message important.

Ainsi, et pour finir, nous dirons que la valeur esthétique de l'œuvre peut être déterminée en se référant à son auteur, à ses projets et à sa position dans le champ de l'art. En d'autres termes, la valeur de l'œuvre d'art sera déterminée en fonction de ce que les institutions décident. Danto souligne que : « La distinction entre œuvres d'art et simples objets réapparaît ainsi sous la forme

¹⁵ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989, pp. 160-161.

de distinction entre le langage à l'aide duquel on décrit les simples objets. »¹⁶ Arthur Danto essaye de montrer que cette démarche, qui se présente à la société en tant qu'étrange et perplexe, participe à enrichir la scène artistique contemporaine.

Une question semble s'imposer dans ce nouveau contexte esthétique et technologique concernant l'imprimerie en trois dimensions. Cette technique serait-elle en mesure de concurrencer les artistes et ces derniers seraient-ils capables de relever les nouveaux défis de la 3D ?

Références

- DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989.
JIMENEZ Marc, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
Manifeste du Nouveau Réalisme, Milan, Avril 1960.
MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Hachette, 2003.
MILLET Catherine, « Les nouveaux réalistes à 40° au-dessus de Dada et de Pollock », in *L'art en France 1945-1990*, Fondation Daniel Templon, Fréjus.
<http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=MarcelduchampEcologie>

HABIBA GAFSI is a Tunisian ceramist artist. She graduated in Visual Arts (ceramics) in 2003 from the Higher Institute of Fine Arts of Tunis. She had her MA in Arts Sciences and Techniques in 2005 and recently her PhD in the same speciality. She is now a teaching assistant at the Higher Institute of Applied Studies in Humanities. She has taken part in many manifestations and seminars.

¹⁶ *Ibid.*, p.174.