

## Introduction

Tout mon discours serait privé de sens, si Marcel Duchamp, passant à travers le miroir du réel, ne nous avait dévoilé d'un seul coup entre 1913 (*La Roue de Bicyclette*) et 1914 (*Le Porte-Bouteilles*) l'autre face de l'art.

Le ready-made incarne à la fois un code et une philosophie générale de la vision. C'est en ce sens qu'il constitue l'événement capital de l'art au xx<sup>e</sup> siècle, la clé de son double, ou de son « autre ». La portée du phénomène n'a bien sûr pas été ressentie comme telle dans l'immédiat, et a été diversement appréciée par la suite. A soixante-cinq ans de distance aujourd'hui, tout semble avoir été dit sur le ready-made. Tout, peut-être trop, sans être tout à fait ça. Je me méfie tout autant de l'excès dans la minutie de l'analyse que de l'outrance dans la schématisation du cliché.



## *l'autre face de l'art*

Après l'avoir ignoré, puis déprécié, on a abusé du ready-made, on l'a accommodé à toutes les sauces. Je n'étonnerai personne en disant que le concept me tient à cœur, et pas seulement parce qu'il constitue le fondement du langage quantitatif du Nouveau Réalisme.

La première limitation dans l'analyse du ready-made consiste à l'envisager comme indissolublement lié au contexte historique de son apparition, la seconde à l'étudier sous l'angle purement formel de sa postérité, de son rayonnement, de ses influences.

En 1913, Marcel Duchamp affronte le « hasard objectif » dans les *Trois Stoppages-étalon* : « Un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur. » Allant plus loin encore dans le sens de l'appropriation objective, il « invente » la même année *La Roue de Bicyclette*, bientôt suivie du *Porte-Bouteilles*. Des objets industriels de série deviennent des sculptures, par le seul choix de l'artiste\*.

\* Cf. la note \*, p. 24.

## *introduction*

Le geste, au départ, n'engage que Marcel Duchamp et Dieu sait s'il s'est bien gardé de faire le moindre prosélytisme à cet égard. Mais en dehors ou en dépit, même, de son auteur — il sera lourd de conséquences. Il faudra attendre plus de quarante ans pour en mesurer l'ampleur ; c'est le regardeur qui fait l'art, et cet art bascule d'un seul coup de l'esthétique dans l'éthique.

Voilà que se dévoile l'autre face de l'art. L'art est un problème moral lié à la conscience de celui qui l'assume en tant que tel. Telle est la conséquence qu'entraîne ce que j'ai appelé *le baptême artistique de l'objet*. Sur le baptême artistique de l'objet se fonde l'entier humanisme technologique contemporain, préfiguration optimiste raisonnée d'une société future capable de donner une réalité tangible, à usage individuel interne, au postulat théorique de la créativité généralisée : tous les hommes sont créateurs.

Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art assume les valeurs du jeu existentiel. La moralité de ce jeu, qui tend à l'humanisation de la technique, revêt une fonction sociale éminente. C'est



## *l'autre face de l'art*

sur le double rapport d'identité art/vie-humanisme/technique que se fonde le devenir de notre culture. Le jeu devient symbole du monde (E. Fink), une fin en soi. A l'art pour l'art succède le jeu pour le jeu, dans la perspective de la mutation anthropologique finale qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir.

Le jeu de la vie est le jeu du hasard : pour garder sa valeur existentielle, ce jeu doit faire la part de l'aléatoire et de la différence. L'autre face de l'art est par la force des choses **la fonction déviante** : détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. L'autre face de l'art, c'est son double, systématiquement déformé dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme Lévi-Strauss, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art, c'est l'usage non conventionnel des conventions expressives, à quelque niveau de langage que ce soit. Par rapport à l'esthétique de la beauté, l'autre face doit assumer l'éthique de l'indifférence : il n'y a de beauté différente que dans la beauté d'indifférence.

## *introduction*

Marcel Duchamp appelait lui-même ses ready-mades des calembours à trois dimensions : les jeux de mots sont inséparables des jeux d'objets, le jeu consistant dans les deux cas à procéder au déplacement physique du contexte du mot ou de l'objet.

Par ses calembours à trois dimensions, Marcel Duchamp témoignait de son désir d'abandon de la peinture purement rétinienne, de sa recherche d'une « expression intellectuelle » plutôt que d'une « expression animale ». Le monde de la perception physique est celui de l'identité absolue des données sensorielles. En intellectualisant sa perception, Duchamp était entré dans le monde de l'identité relative. Et il s'en tenait là, car il n'avait nullement besoin de pousser outre : pas de choix pour justifier le choix. Pourquoi justifier le baptême artistique de l'objet lorsqu'il suffit de l'assumer ?

C'est dans la même indifférence — je devrais dire éthique de l'arbitraire — que les dadaïstes ont assumé la fonction déviante, la systématique fission de tous les langages établis. Au contraire des futuristes qui, malgré leur culte moderniste, sont restés tributaires dès leur montée à Paris