



théorie de l'image

histoire de l'art

5e partie

XXe siècle : les idées

dada

aspects du surréalisme

Duchamp, pour une chronologie

Duchamp, pour une théorie de l'interprétation

Duchamp, les grandes oeuvres (Grand verre et Etant donnés)

Duchamp, les ready-made

l'art conceptuel

chperret@emaf.ch

2000 - 2003

Le 2 février 1916 se réunissait au Café Voltaire de Zürich un groupe d'artiste qui, le soir même, allaient se proclamer «Dada». Venus de tous les pays européens, ces artistes partageaient une même condition et des convictions semblables: Ils avaient fui leur pays, s'exilant en Suisse, pour ne pas être enrôlés comme soldats dans la «Grande guerre» (1ère guerre mondiale 1914 - 1918). Ils tenaient cette guerre pour absurde, parce qu'elle faisait se battre entre eux des frères, des hommes de même condition : l'Europe culturelle d'avant 1910 était unie : nulle différence n'existant entre un artiste français et un artiste allemand, entre une famille française et une famille allemande. Ainsi, de nombreuses familles étaient-elles franco-allemande, franco-russe, germano-russe, italo-anglaise, australo-grecque, gréco-turque, etc.

chperret@emaf.ch

D'autre part, si les commandements militaires des diverses armées étaient dans les mains des nobles, qui ne participaient que peu aux combats, restant dans leurs états majors de châteaux et manoirs, les soldats, qui crevaient sur le champ de bataille étaient tous des ouvriers et paysans. La première guerre mondiale installait une véritable fracture sociale : les états, commandés par la vieille noblesse, les hauts bourgeois et l'église utilisaient ouvriers et paysans, les prolétaires, pour régler leurs différends. Ces différends, territoriaux et commerciaux, étaient d'ordre capitaliste : les puissants se battaient pour se partager une part de l'immense gâteau du capitalisme généré par la révolution industrielle. Mais leurs armes étaient leurs prolétaires, qui de toute façon, n'avaient pas accès au partage du gâteau capitaliste : qu'ils soient français ou allemand, les soldats qui se battaient l'un contre l'autre dans les tranchées n'avaient rien à y gagner. Ils étaient tous deux exploités, par des maîtres semblables, et de la même manière.

Ensuite, la Grande guerre fut la première guerre de l'effroi total que l'humanité ait connu : les machines et les techniques industrielles permettaient de tuer en masse. Tous les progrès de la révolution industrielle, jusqu'alors perçus comme portant la civilisation à son apogée, se retournaient contre la civilisation, pour la détruire : la machine à coudre devenait mitrailleuse, l'automobile char d'assaut, l'avion bombardier, la chimie gaz toxiques, etc. De plus, si ce renversement des technologies était utilisé par les armées, celles-ci n'avaient pas changé leurs tactiques en conséquence : ainsi «donnait-on la cavalerie» (comme en 1800), et la charge au sabre des soldats sur leur cheval était-elle balayée en moins d'une minute par une rafale de mitrailleuse, ainsi enterrait-on les soldats dans edes fortins (comme en 1800) et ils étaient engloutis dans le bombardement aérien de leurs forts, ainsi les soldats guerroyaient en uniforme des prestige (comme en 1800) et leurs tissus, plumes, épaulettes et boutons d'appareils les gênaient au combat se prenaient dans les barbelés, restaient mouillés, les faisaient mourir de froid (voir les films de Kubrick, Les Sentiers de la gloire et de Renoir, La Grande illusion.)

Des trois grandes absurdités ici décrites va naître, chez certains intellectuels, artistes et prolétaires européens, une forte conscience anarchiste : de 1916 à 1920, les groupes vont se multiplier. Zazou, excentriques foutant le bordel dans les soirées mondaines, Zutistes, disant zut à tout, Négativistes, répondant non à toute question ou proposition, Pêteurs, Branleurs, Exhibitionnistes organisés... Dada. Tous ont un même objectif : montrer que la culture européenne, sa pensée, ses arts, ses productions techniques ou industriels, ses recherches scientifiques sont au service du pouvoir bourgeois (vielle noblesse, haute bourgeoisie, église), qu'ils portent un idéal de progrès mais que cet idéal ne fait que détruire la société (prolétaires, ouvriers et paysans), qu'ils véhiculent des valeurs (famille, travail, patrie et religion) qui sont contre l'intérêt des gens et du peuple, que finalement, au nom de la culture, ils détruisent la société.

«Un formidable suicide»(T. Tzara), voici ce qu'est la culture occidentale. Tout ce que l'on développe sert à nous détruire : il faut donc détruire ce qui nous détruit. Dada, et les autres, veulent détruire la culture occidentale: Démontez toutes ses valeurs, dénoncer toutes ses pensées, briser tous ses arts, dynamitez toutes ses productions techniques ou industrielles, cracher à la gueule du vieux noble respectable, du haut bourgeois friqué, du curé en soutane et de leurs assistants, du policier de quartier au capitaine d'état major, du maître d'école au professeur universitaire, des artistes réactionnaires qui peignent pour les bourgeois (Renoir et les Impressionnistes) aux artistes progressistes qui pensent élever une nouvelle société (Mondrian et le Bauhaus.)

Super-Bird-Song

Ji
Uti
An
P'gik
P'gik
Beckedikee
Lampedigau
P'p' heckedikee
P'p' lampedigau
Ji uti Do An
Bee Beckedikee
Ji uti Do An
Né' dotti Né' dotti
Eall
Ee P'gik
Lampediker
Sjaul
Bridham
Ea kaa

Schwitters, Poème, ou le non-sens absolu.

Deux valeurs à attaquer : le beau et l'efficace, et c'est pourquoi Dada combattra l'ancien art, des Beaux-arts à la peinture impressionniste et le nouvel art, des avants gardes constructivistes au Bauhaus. Contre le beau et l'efficace, Dada ne veut rien proposer. Anarchisme parfait : ne proposer que la destruction totale des valeurs. Dada ne veut qu'exposer un champ de ruine, mettre en pièce le beau, biaiser l'efficace : un crachat sera déclaré d'une beauté supérieure et une machine folle, s'emballant et opérant ses pièces sera dite hyper efficace. Au fond du fond, c'est la rationalité qui va être attaquée : une guerre à la raison est déclarée : les armes de la guerre sont : déraison, délire, folie, impolitesse, laideur, obscénité, pornographie, jurons, merde.

Dada est la déjection, est toutes les déjections, des valeurs culturelles occidentales : la morve, la glaise, le crachat, les pleurs, la salive, le dégueuli, la sueur, la pisse, le sperme, la mouille et la merde sont dada, comme le cri, le meurtre gratuit, le viol d'une bourgeoise, la pendaison à ses cloches (lesquelles ?) d'un curé... Dada mettra en pratique (du moins de 1916 à 1920) : descente de rue dans les grandes villes européennes, et la rue est un chaos, saccage de boîte de nuits pour gens biens, injure aux forces de l'ordre, devant les tribunaux, dans les écoles et universités, actes obscènes en public, spectacles Dada, théâtre où les spectateurs outrés ne peuvent que siffler et envoyer à la tête des acteurs œufs, tomates et bouteilles.

Dada ne veut rien dire : ni le mot «Dada» ne signifie quelque chose, ni les artistes dada ne veulent signifier quelque chose. Dada veut briser toutes les significations. Si un signifiant A a un signifié A*,. Et un signifiant B un signifié B*, alors, coller sans suite ni logique A à B : le signifié du signe AB ainsi obtenu sera la plupart du temps un non-sens (et non A*B*), ainsi un forme les «phrases» / je maison / / les nus, vite / /la mariée mise à nu par ses célibataires, même/ ou / b cfo66t lui /. Les calembours, renversant les sens, participent du même désordre des choses : «ovaire toute la nuit», «mettre la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée», «objet-dard», «lhooq», «eau de voilette» (M. Duchamp)

L'art visuel Dada, «peinture», et «sculpture» sera bric-à-brac, collage de chenit récupéré, de bordel en miette, de pensée brisée, poubelle géante, puces où le plus laid, le plus inutile, le plus bricolé, le plus incongru sera tenu pour l'œuvre suprême : une souris dans un phonographe où est fiché un parapluie hors d'usage, une machine à cirer les souliers qui, dans son mauvais fonctionnement, écrabouille les pieds, des ballons explosifs, une porte de WC publics et ses graffitis exposée comme peinture du siècle, etc. En poésie, hurler des onomatopées, des mots en langue burkinabé, estonienne, bengali et zazou. En théâtre, porter des costumes inconvenants, cracher (encore) sur le public ou les autres acteurs, montrer son cul. Tristan Tzara, Hugo Ball, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Hans Arp, Man Ray et Marcel Duchamp seront les artistes têtes d'un pont qui doit être brisé du mouvement Dada : 500 artistes, dans tous les pays européens et aux Etats-Unis se diront Dada.

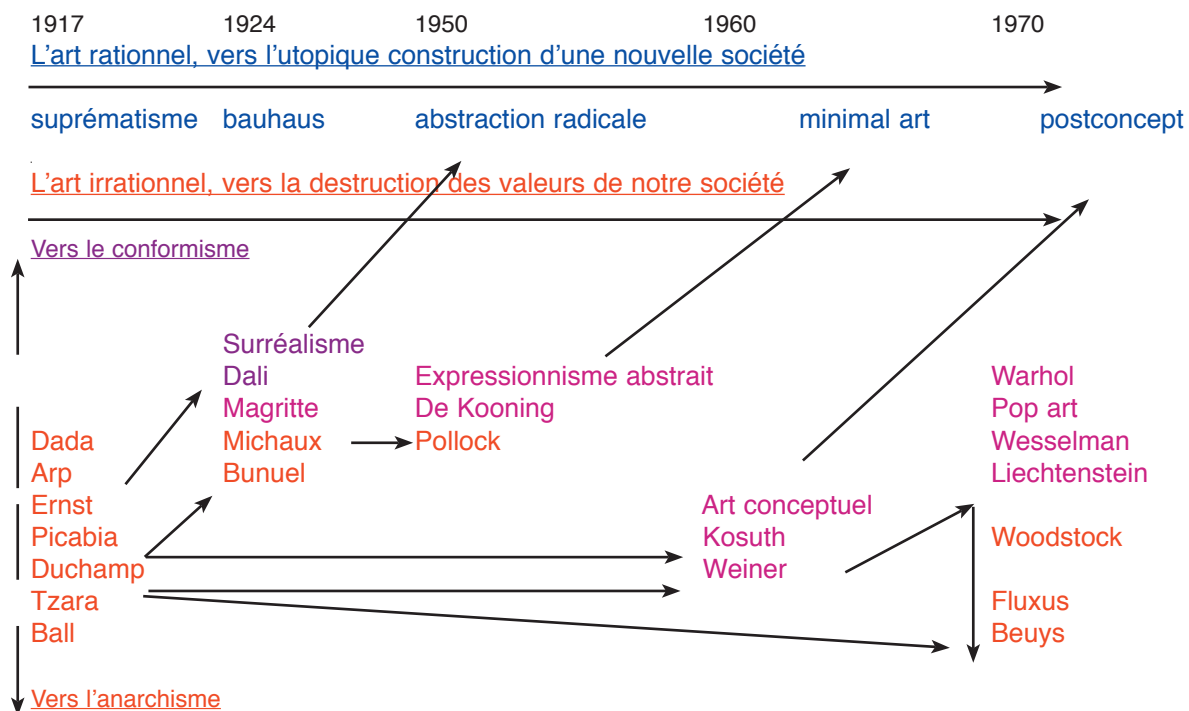
Pourtant, dès 1920, Dada va s'essouffler : en Europe, l'anarchisme ne suffit pas et meurt étouffé par son non-sens (et en 1924, André Breton proposera le Surréalisme comme relève de Dada, avec une nuance : le surréalisme ne cherche pas le non-sens, il cherche un sens au-delà du sens, un sens incongru, non attendu, absurde, mais un sens toutefois). Aux Etats-Unis, les années 1918 - 1929 sont les «années folles» : le territoire n'as pas connu la Grande guerre, et si certains américains ont été se battre en Europe, la plus grande partie d'entre eux sont restés au pays. Et là, travaillant pour les industries de l'armement, les ressources en matière première et produits manufacturés, le marché noir et les trafics, la population s'est facilement enrichie : la fortune des USA date de la guerre 1914 - 1918, parce qu'ils étaient l'unique fournisseur d'une Europe en guerre, c'est-à-dire en panne. Une jeune génération américaine, «profiteuse de guerre», marquée par des fortunes faciles et vite faites, des nouveaux riches insouciant, voit le jour dès 1920. Ces millionnaires ne pensent qu'à dépenser, à s'amuser... tout est permis, aucun scandale n'est suffisant, et Dada va faire sensation dans les soirées mondaine de New York, en particulier son représentant français nouvellement établi aux USA, Marcel Duchamp (pour restituer le climat des années folles, lire Fitzgerald, The Great Gatsby - Gatsby le magnifique -.)



Peggy Guggenheim, photographiée par le dadaïste Man Ray (1924). Erégie des années folles elle sera la principale responsable du dévoiement de Dada vers le surréalisme

Arrivé aux Etats-Unis en 1913, Marcel Duchamp, y fera une carrière déjantée et burlesque, préparant la voie à la réception des Surréalistes français exilés à New York entre 1940 et 1945, aux carrières 1945 - 1970 de Salvador Dali, Pollock, et de la beat génération, à l'avènement de l'art conceptuel, du pop art et d'Andy Warhol dès le début des années 1960, au mouvement Woodstock, and so on...

Le surréalisme et l'expressionnisme abstrait seront perçus comme des dégénérescences conformistes de Dada, seul l'art conceptuel et le pop affirmeront une réelle reprise de l'idée Dada, parce que ces mouvements nient l'idée même d'œuvre d'art, de culture, de beauté, de réalisation artistique. C'est ainsi qu'un tableau du mouvement Dada pourrait s'écrire, les voies conformistes en haut, les voies dadaïstes en bas.



Dada a-t-il une suite ? Les Situationnistes (Guy Debord), Acéphale (Georges Bataille), Fluxus (Maciuncas, Cage, Beuys), dans les années 1968 - 1975, la musique concrète de Pierre Sheffer, les Shadocks (1975 - 1980), l'Oulipo - ouvroir de littérature potentielle -, les Papous (toujours sur France Culture), les cercles squats de Berlin, Amsteden ou Londres, peut-être jodi.org et e-toy... mais peut-on encore être dada ?

Qu'apporte Dada ? Une ouverture à tous les possibles, une préparation à tout accepter, à ne rien rejeter, sauf le convenu, à rejeter tout ce qui est convenu, pour développer une liberté totale de pensée, d'imaginaire, d'ouverture.

Dada est "un courant d'art", "un grand respirateur" (Marcel Duchamp)

Dada ne réalise rien, il ne produit pas d'oeuvre, d'objet, de matière, parce que la matière occupe l'espace et empêche l'expansion de l'esprit. Dada ouvre l'esprit, étend la créativité, l'imaginaire, l'art.

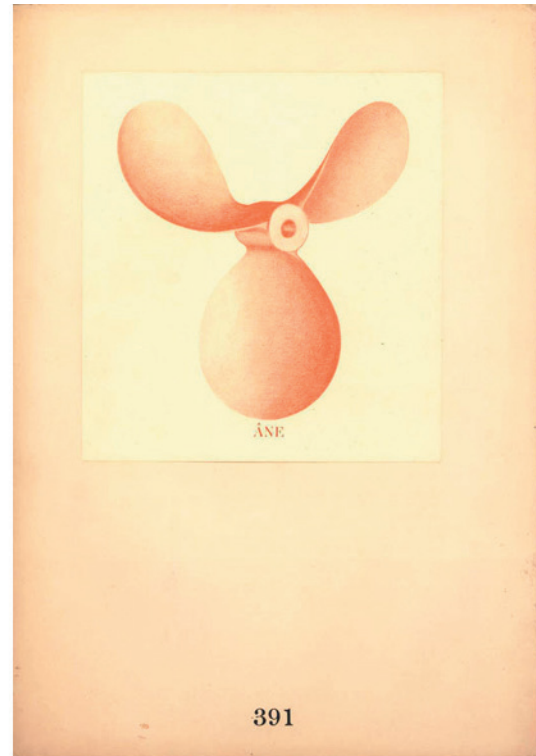
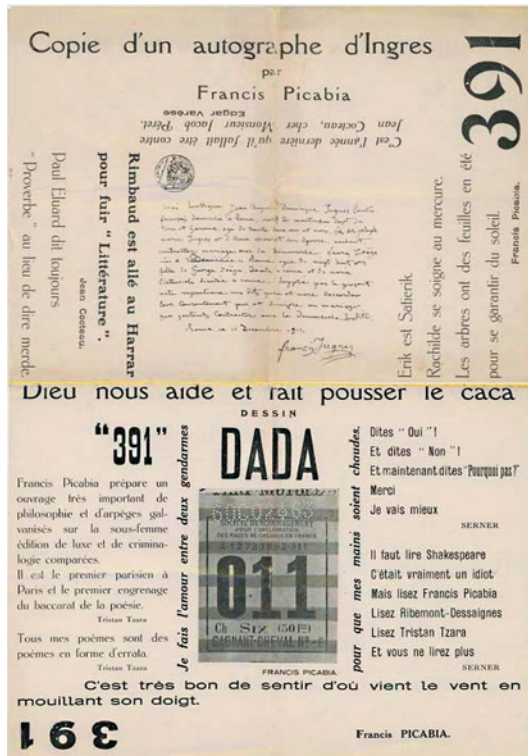
Soyez créatif, soyez Dada dans la tête.

Puis sachez mettre en forme, soyez Mondrian aussi.

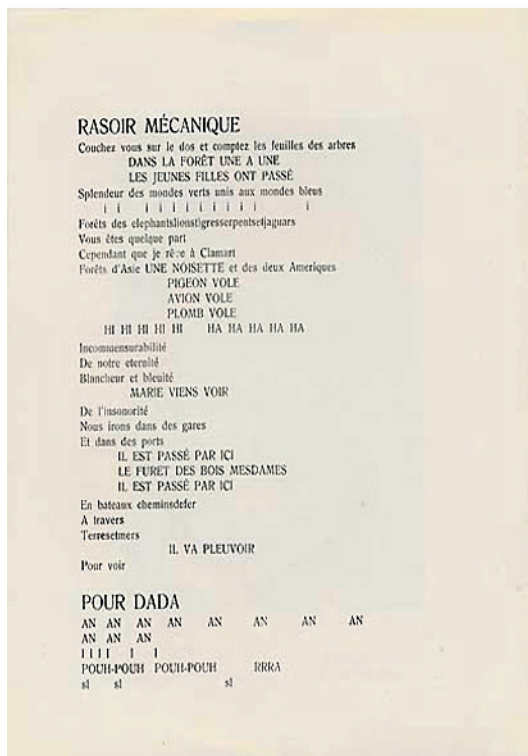
Voici sans doute la démarche d'une créativité libre qui produit des choses.

Dada, les revues internationales

chperret@emaf.ch



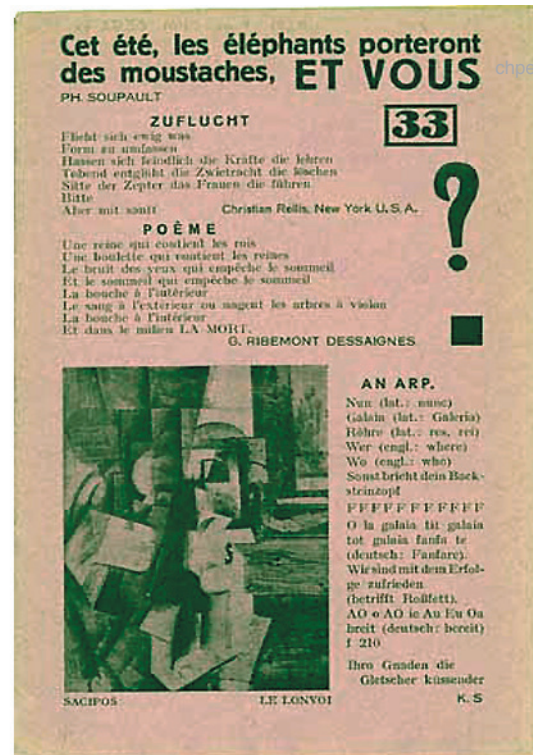
391, publiée par Picabia à Barcelone, New York, Zurich et Paris, entre 1917 et 1924



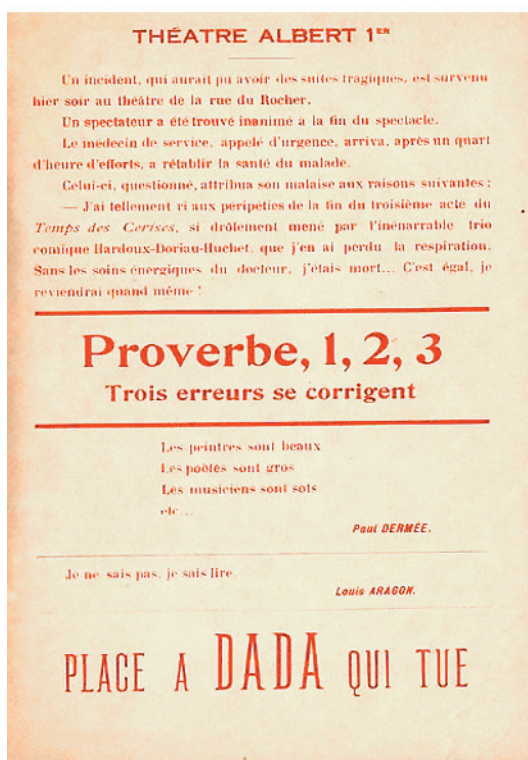
Dada, publiée par Tzara à Zurich et Paris, entre 1917 et 1921



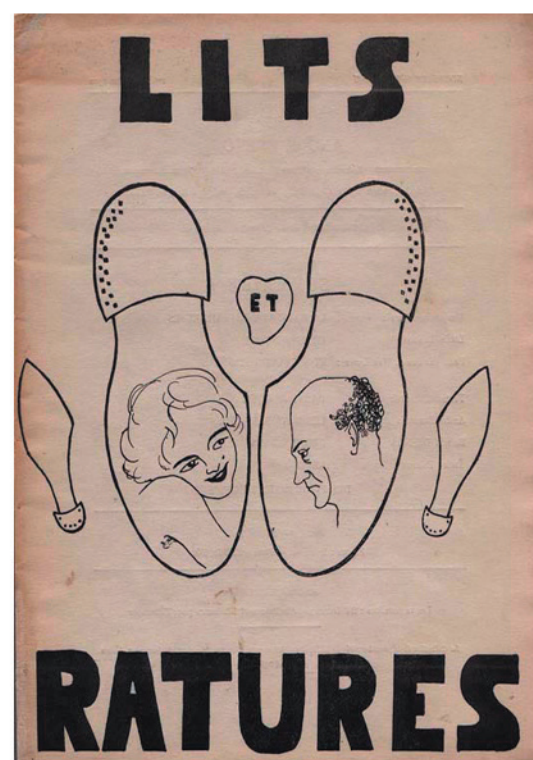
Der Dada, publiée par Hausmann à Berlin, entre 1919 et 1920



Merz, publiée par Schwitters à Hanovre, entre 1923 et 1932



Proverbe, publiée par Eluard à Paris, entre 1920 et 21



Littérature, publiée par Aragon, Breton, et Soupault à Paris, entre 1919 et 1924 et qui deviendra ensuite La Révolution surréaliste, revue du groupe surréaliste.

La quasi totalité des revues dada est on-line
<http://www.lib.uiowa.edu/dada/index.htm>

Dada, de quelques non - artistes

chperret@emaf.ch



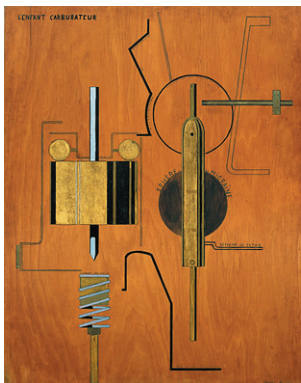
Janco, Café Voltaire de Zurich
C'est ici et dans ce joyeux chaos désespéré que commence, en 1916, l'esprit Dada, parmi des artistes exilés pour fuir la guerre.



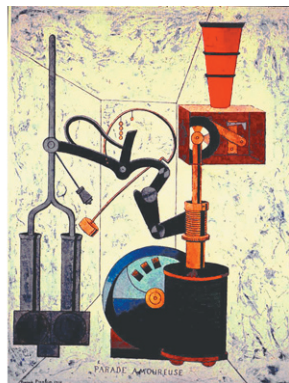
Hugo Ball, spectacle
Volontairement masqué comme un robot de malheur, portant le 13, Ball exhibe le symbole du mal, le drapeau national



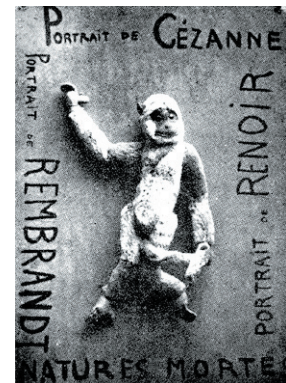
Tristan Tzara, texte Dada
Reprenant la typographie et les signes des réclames, Tzara produit du non sens qui va à l'encontre de l'efficacité marchande.



Francis Picabia
L'Enfant carburateur



Parade amoureuse



Portraits d'artiste

Picabia, comme Marcel Duchamp, sur lequel nous nous arrêterons ensuite, voue un culte ironique au monde des machines et de l'art, critiquant par là la tendance des arts rationnels (Mondrian, etc.)



Raoul Hausmann
Le critique d'art



Portrait de Tatlin



L'Esprit du temps

De même Hausmann montre par ses collages l'horreur d'un monde devenu machine, empli de pensées mécaniques, et invente par là les premiers cyborgs, avertissant le siècle à venir devant l'inhumanité d'un monde industriel et technique.



Kurt Schwitters
Merz Mai 191

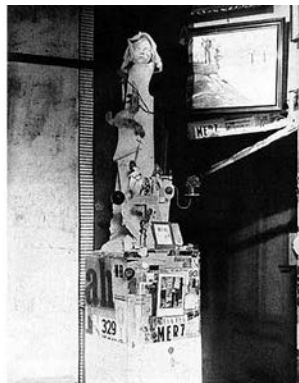


Merz 29 a



Merz Navigateur

Inventeur d'une méthode de collage aléatoire, Schwitters collectait chaque jour des objets, au hasard, dans la rue. Ruines de l'édition, de la publicité, des médias, de l'architecture, de l'industrie et des machines sont ensuite collées en vrac dans ce qu'il nommait, pour ne pas l'appeler tableau ou oeuvre un Merz. Ceux-ci sont de véritables critique du rationalisme moderne, tel que le montre le Merz Navigateur, qui fait explicitement référence ironique à un Mondrian.



Schwitters, le Merzbau

A force de collecter les ruines de la modernité, Schwitters finit par en emplir sa maison, à Hanovre, où il vécut au milieu d'une construction aléatoire, évolutive et débridée, qui est un anti Bauhaus absolu. Le Merzbau fut abandonné en 1933, lorsque Schwitters s'exila pour fuir le nazisme, et détruit en 1944, par les bombardements américains.



Hans Arp
Constellation



Dessin automatique



La Forêt

Moins aléatoire, Arp découpe des plaques de bois, les peint et les colle, faisant surgir des motifs qu'avec de l'imagination, l'on peut considérer comme figuratif. C'est ainsi que, dès 1920, il invente la démarche type du Surréalisme (groupe créé en 1924 par Breton), celle de l'image à imaginer. Arp est également plus construit, plus lisse et plus "beau" que les autres Dada ; ainsi entretenait-il de bons rapports avec certains artistes du Bauhaus, dont Sophie Taüber, qu'il épousera. Cette vision plus lisse et esthétisante fera d'Hans Arp l'un des grands artistes du Surréalisme, dès 1924 - 1925. Il sera dès lors dénigré par les Dada, parce que, justement, il était ainsi devenu un artiste, produisant de belles choses qui, avec de l'imagination, signifient quelque chose. Dans les années 1950, Arp réalise des sculptures rondes et lisses, proches de l'esthétisme puriste de Brancusi, devenant pour l'avant-garde un "réactionnaire bourgeois".



Man Ray
Photogramme (ou rayogramme)



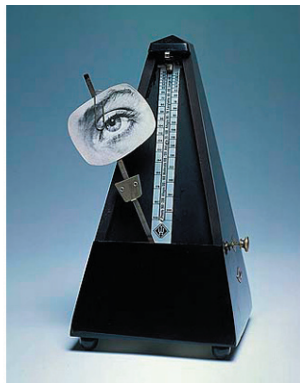
La Ville, photomontage



Le violon d'Ingres



Le Cadeau

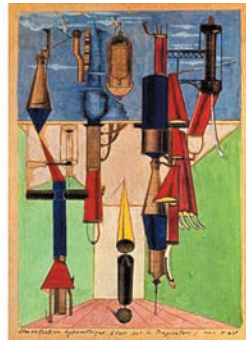


L'Objet indestructible

Man Ray, new yorkais parfois habitant à Paris, fut d'abord influencé par Marcel Duchamp, réalisant comme lui des objets absurdes /ready-made). Il se tourna ensuite vers la photographie, réalisant des rayogrammes anti-constructivistes, se moquant ironiquement de Moholy Nagy, des photomontages et retouchées. Proche du Surréalisme dès 1924, Man Ray sera après guerre un grand photographe de mode, de divas et d'esthétisme. Encore un dévoiement bourgeois, dirons les Dada.



Max Ernst, production entre 1916 et 1920



Démonstration hydrométrique
destinée à mesurer la température



Le Facteur cheval

Ernst, l'un des inventeurs du collage absurde, devait d'abord produire des machines folles, dénonçant le conformisme social et la puissance scientifique. Dans une élogie de l'illogique, il voue un culte à un déviant social, le Facteur cheval, premier "artiste brut". Dès 1920, Ernst entreprend une série de peintures qui annoncent le surréalisme, et en particulier l'art de Magritte (1926) et Dali (1928), qui ne firent que le copier. S'intéressant ensuite aux frottages, Ernst révèle des images depuis des taches, annonçant la démarche des surréalistes Masson et Matta. Ernst est sans doute le pont entre Dada et le Surréalisme, mouvement auquel il adhère à sa création, en 1924. Il est l'un des premiers à découvrir des images qui, née par hasard, ont du sens ; ce qu'André Breton considérait comme la base de l'imagination surréaliste.



Max Ernst, production entre 1920 et 1924 (avant le Surréalisme, Magritte et Dali)

L'Eléphant des Célèbes



Ste Cécile au piano invisible



Ubu roi



Max Ernst, production entre 1924 et 1950 (frottages surréalistes)

La Forêt



Napoléon et la Muse



La Ville entière

Dénonçant l'esprit du temps : rationnelle, mécanique, industrielle, marchande, médiatique et publicitaire, en bref efficace, rares furent les Dada qui firent directement de la politique. Pourtant la montée des fascismes, dès 1924, aurait du les y inciter. Le fascisme n'est en effet rien d'autre que le culte de l'efficacité maximale, comme le prouveront les camps de travailleurs, devenus de concentration, puis d'extermination. Entre 1933 et 1945, plus de 10 millions d'être humains furent exploités par la machine industrielle nazie, avant d'être industriellement exterminés. Seul le Dada Hearshfield, Anglais ayant vécu en Allemagne dans les années 1920 - 30, dénonça directement la montée des facismes et d'Hitler, alors que le Surréalisme fuyait l'horreur réelle dans le rêve, refusant de se confronter ainsi à la terrible réalité.



John Hearshfield
Il a des millions derrière lui



Deutsche Eicheln



Adolf superman

Par sa pratique du photomontage, Hearshfield inaugure, dès 1930, l'art de la critique politique, ensuite repris par certains artistes conceptuels et pop (1960).

Aspects du surréalisme (1924 - 1939 -->) ou la vulgarisation de l'esprit Dada

Mouvement artistique fondé en France suite à dada par l'écrivain André Breton. Les artistes appartenant au mouvement devaient signer un «Manifeste» écrit par Breton, qui se donnait la liberté de décider de les exclure (d'où l'essoufflement du Surréalisme dès 1930, dû à des exclusions de plus en plus nombreuses.) Le Surréalisme est avant tout un mouvement littéraire qui tourne autour de deux revues : La Révolution surréaliste et Minotaure. Les grandes oeuvres du Surréalisme sont donc avant tout des textes et des poèmes. En voici un florilège tiré de La Révolution Surréaliste

chperret@emaf.ch

«Le procès de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté.»

1er Manifeste du Surréalisme, 1924

«Il y a un espoir d'étoile dans la transparence des larmes.»

Cadavre exquis, revendiqué par Desnos, 1924

«Le Surréalisme ne comprend rien à quelque chose.»

Breton, 1925

«Révolution : Solution de tout rêve.» «Définir : Disperser.» «Unité : Nudité.» «Cerveau : Cercueil de verre.» «Uniformité : Inutile monotonie de la norme figée.» «Dominer : Délire dérisoire, dédale déchiré.»

Leiris, Glossaire, 1925

«Le concret, c'est l'indescriptible : à savoir, si la terre est ronde, que voulez-vous que ça me fasse ?»

Aragon, Idées, 1925

«Je maudis la science, cette sœur jumelle du travail : connaître ! Etes-vous jamais descendus au fond de ce puit noir ? Qu'avez-vous trouvé, quelle galerie vers le ciel ? Aussi bien je vous souhaite un grand coup de grisou.»

Aragon, Conférence, 1925

«Aujourd'hui, il n'y a plus de rois, ce sont les savants qui disent : «Nous voulons». Braves gens !»

Aragon, Avis, 1925

«Nous sommes la Révolte de l'esprit.» «L'avenir, c'est jamais.»

Breton, 1925

«Calcul : Cale cul.» «Curé : Cul récuré.» «Colonel : O le con.» «Police : Pisse de lope.» «Silence : Chiure des sens.» «Soleil : Seul œil.»

Leiris, Glossaire, 1926

«Il s'agit de vivre, Madame, de vivre la queue au ciel.»

Noll, extrait de lettre à Mlle. Amélie Furet, 1926

«Etre ou ne pas être, on commence à s'apercevoir que ce n'est pas la question.»

Breton, 1926

«La justice, la justice : elle finira bien par s'étrangler en toussant.» «Il pleut à perdre haleine.» «Défense de savoir.» «Défense de ne pas rêver.» «Il est interdit d'interdire.»

Queneau, 1927

«- Pourquoi continuer à vivre ?»

«- Parce que, à la porte des prisons il n'y a que les clefs qui chantent.»

Aragon, Le Dialogue en 1928

«Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction.»

Breton, L'Osselet toxique, 1928

«- Qu'est-ce que l'égalité ?»-«C'est une hiérarchie comme une autre.»

Breton, Le Dialogue en 1928

«Le Surréalisme ne tend à rien d'autre qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience (...). Dogme de la Révolution absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle. L'ACTE SURREALISTE LE PLUS SIMPLE CONSISTE, REVOLVER AU POING, A DESCENDRE DANS LA RUE ET A TIRER AU HASARD, TANT QU'ON PEUT, DANS LA FOULE. Qui n'a pas eu une fois au moins l'envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule (...). Nous ne craignons pas d'entrer en insurrection contre la logique (...), système de vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation (...). Le Surréalisme entreprend le procès des notions de réalité et d'irréalité, de raison et de déraison, de réflexion et d'impulsion, de savoir et d'ignorance, d'utilité et d'inutilité, etc.(...). Si on admet que ce qui a été pensé avant lui «classiquement» était le bien, alors le Surréalisme veut incontestablement tout le mal.»

chperret@emaf.ch

Breton, Manifeste Surréaliste, 1928

Essentiellement littéraire, le mouvement se voudra aussi «fondamentalement» révolutionnaire, à la suite de Dada et engagé politiquement au côté du parti communiste. Pour Dada, on ne peut pas faire la révolution avec des mots qui ont du sens. Duchamp traitera les Surréalistes de «vulgarisateurs de Dada.» Pour les Communistes, on ne fait pas la révolution avec des mots, sensés ou insensés, mais avec des armes, ils traiteront les Surréalistes de «pâles amateurs retirés derrière leurs stylos et lunettes». En quête d'amis, les Surréalistes écrivirent à Freud, qui les traita de «cinglés».

Isolé, hors du réel débat de son temps, le Surréalisme ne voit même pas la montée du totalitarisme et qu'il justifie la violence de ces actes gratuits : »tirer n'importe où dans la foule», est-ce surréaliste ou nazi ? L'Histoire, la Réalité aura raison du Surréalisme. Le mouvement éclate dès 1940, avec l'exil de la plupart de ses membres à New York, où ils influenceront toutefois les peintres américains Pollock, Rothko, De Kooning. Après guerre, le mouvement connaît une vague survivance autour de Breton, qui gravite près de Sartre, et dès 1960, il est relancé par les écrivains Bataille et Klossovsky, pour s'étendre en 1968 autour de Debord et de «l'Internationale Situationniste», mouvement qui se confond avec Fluxus. Aujourd'hui le Surréalisme est plus que moribond : recyclé dans la publicité et l'image commerciale, il devient l'inverse de ce qu'il était à l'origine : une attaque de la société bourgeoise - capitaliste.

La Peinture surréaliste

De l'avis même de Breton (2eme Manifeste), il n'y a pas de peinture Surréaliste, il ne peut pas y en avoir. Nuançons.

Le Surréalisme "figuratif"

(Dali, Tanguy, Delvaux, Magritte,...)

Pour Breton, ce ne peut être du Surréalisme, parce que faire une image figurative demande l'observation du réel (qui est tout sauf le surréel) et une attitude très rationnelle au moment de peindre, puisqu'il s'agit de peindre ressemblant et de bien peindre (or le rationnel est tout l'inverse de l'irrationnel que prône Breton). Les Surréalistes «figuratifs» seront exclus dès 1929 ou les années qui suivirent.

Le Surréalisme "abstrait"

(Miro, Michaux, Matta, Wols, Masson,...)

Adeptes de la peinture par tache, leurs oeuvres sont de vastes chaos où aucune forme ne semble pouvoir émerger, d'où toutes les formes peuvent émerger.

N'IMPORTE QUOI --> acte absurde --> RIEN --> hasard --> QUELQUE CHOSE.

C'est pour Breton le vrai Surréalisme en peinture, parce qu'il ne se réfère pas à la réalité, parce qu'il ne contrôle rien rationnellement, parce qu'il découvre par hasard, sans rien vouloir. Ce sont ces peintres qui inspireront le jeune art américain de 1945 à 1960 (Pollock)

Le succès du surréalisme figuratif dans le grand public

chperret@emaf.ch

Tout le monde connaît la peinture «surréaliste» figurative, et dit l'aimer. Pourtant il y a problème : cet «amour» est comme devenu une convention (disons 80 % des gens aiment Dali et 70 % Magritte). Or les Surréalistes détestaient toutes les conventions, qu'ils traitaient de bourgeoise - conservatrice - conformiste.

Pourquoi tant de monde aime-t-il Magritte ou Dali ? Parce que c'est bizarre, mais surtout parce que c'est un des rares exemples, dans ce siècle, d'art figuratif «où au moins on reconnaît quelque chose.» C'est-à-dire que les gens sont rassurés d'y voir un éléphant à patte de fourmis : «c'est tout de même un éléphant, on le voit bien, au moins lui, il sait peindre»... ou une pipe (malgré ce qui est écrit sur l'étiquette). Or aimer parce qu'on reconnaît et qu'on est rassuré, n'est-ce pas justement une attitude bourgeoise - conservatrice - conformiste ? Ainsi, parmi les amoureux des peintres Surréalistes, beaucoup frémiraient s'ils connaissaient leur texte, parce qu'ils veulent «tout foutre en l'air».

En réalité, le commerce s'est greffé sur cette facilité d'accès des gens à de la peinture figurative pas trop compliquée et «actuelle» et en profite pour imprimer et vendre des milliers de catalogues qui ne font que renforcer leur succès et contribuer à plonger les autres, plus intéressants, dans l'oubli. Voir le nombre hallucinant de livres sur Dali.

De quelques peintres membres du Surréalisme

CHIRICO (Grèce 1888 - 1978 Rome).

Invente la «peinture métaphysique» dès 1915, peintures montrant des places italiennes vides, creuses comme des décors, où se mêlent nostalgie d'une antiquité morte et froideur d'une industrialisation mortifère, dans un climat qui provoque réflexion, méditation et comme un appel à l'ailleurs, au rêve. Chirico, proche des cercles futuristes en 1915, restera éloigné de dada (1916 - 1924), mais sera considéré par les Surréalistes comme leur «père», et admis dans le mouvement dès 1924. Toutefois, une fascination pour Mussolini l'éloignera du mouvement dès 29, et il finira par être exclu. On peut lire dans la peinture de Chirico tout l'effroi devant une société industrielle vide, et une quête désespérée du passé antique, vu comme utopie future. Plus récemment, Chirico a influencé Arte Povera et la Trans-avant-garde italienne des années 80 (Cucchi, Clemente.)



Place d'Italie



Chant d'amour



Les muses inquiétantes

DUCHAMP (Blainville 1897 - 1968 Neuilly / New York 1913-66)

N'a jamais adhéré au mouvement Surréaliste, mais participera, en les détournant à son compte, à des nombreuses manifestations et expositions (Fils tendu à First Papers of Surrealism, NY). Son Grand Verre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, aura une immense influence sur le mouvement (Breton écrit Phare de la Mariée, Paz L'Apparence mise à nu, Dali s'inspire des moustaches de LHOOG et de l'attitude excentrique de Duchamp, Matta de l'esthétique mécano - érotico - symbolique de Rose Sélavy. Duchamp critiquera le Surréalisme, parce que «aucun art ne peut s'enfermer dans un mouvement», et que «l'artiste est un individu, non un groupe.»



Roue de bicyclette



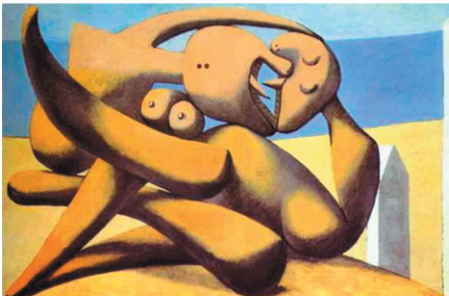
Dessin du «Grand Verre»



Pourquoi ne pas éternuer, Rose Sélavy ?

PICASSO (Malaga 1881 - 1973 Mougins)

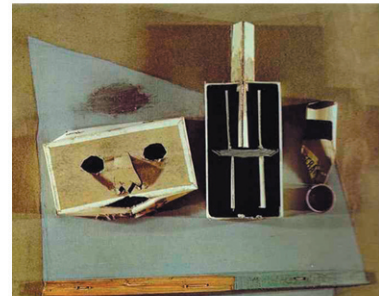
Proche du mouvement dans les années 30, il n'y adhérera pas, mais sera considérablement influencé par Miro, Bunuel et son ennemi Duchamp. Haïssant cordialement les bouffonneries de Dali, Picasso, s'intéressant trop à la peinture pour la peinture (et non pour les singeries) s'éloignera du Surréalisme dès 1937 (Guernica)



Couple sur la plage



Personnage sur la plage



Nature-morte

DALI (Figueras 1904 - 1989)

Après une formation hyper académique aux Beaux-Arts de Madrid de 1921 à 1925 (exclu), il se tient délibérément hors des courants de son temps (cubisme, dada) pour revendiquer une peinture figurative classique, d'une technique qu'il veut parfaite, quasi hyperréaliste. Partisan d'un retour à l'ordre, il s'inspire de Vermeer. Il se lie avec le poète communiste Garcia-Lorca (assassiné pendant la guerre d'Espagne), qui le met en contact avec le cinéaste Bunuel qui est à Paris et vient d'adhérer au groupe surréaliste de Breton. Dali déménage à Paris en 1927, adhère au groupe

surréaliste (mais pas, comme tous les autres membres, au PC) et aide Buñuel à tourner L'Âge d'or et Un Chien andalou, films surréalistes. De là datent les premières productions surréalistes de Dali, peintures qui poursuivent, sur de très petits formats (30 cm) et dans un lissé et une technique perfectionniste, une quête destinée à reproduire en image (ce qui selon Breton - et selon Freud - est impossible), ses fantasmes inconscients et les souvenirs de ses rêves érotiques.



Le Grand masturbateur



Persistance de la mémoire



Prémonition de la guerre civile

L'image compte avant tout, et la technique : il n'y a par contre aucun souci pictural : formes, lignes, couleurs, compositions et même développement d'un langage qui reste très limité... : personnages filiformes ou à pattes de fourmis allongées, béquilles, formes molles, fourmis sortant d'objets, objets en feu, œufs, poils, dans des paysages d'une banalité affligeante, perspective classique, sol de sable à l'horizon haut, rochers et ciel bleu tiré mollement, c'est tout.

chperret@emaf.ch

Breton attaquera fortement Dali, soupçonné de beaucoup de bluff derrière une imagination fort pauvre. De plus Dali affirme son hostilité au PC, se veut «royaliste et papiste», se moque de la mort de Lorca, traite les républicains espagnols de connards, Franco de génie et Hitler de plus grand homme politique du siècle : ce qui le fera exclure du Surréalisme en 1931.

A New York dès 39, Dali comprendra que sa survie est dans le commerce, et le grand talent d'un artiste dans le commerce le bluff et la bouffonnerie (s'inspirant en cela de certaines attitudes de Duchamp rapporte - d'où les moustaches que Dali va se laisser pousser dès 1940, clin d'œil à LHOQQ -). Supercheries, mensonges, extravagances se succèdent, faire scandale Breton l'appellera Aviva Dollars, surnom que Dali se réappropriera. Dès lors Dali et sa femme Gala (ex-femme d'Eluard) mettent en place un programme pour devenir riches et célèbres en un minimum de temps. Se faire connaître, faire jaser, que la presse en parle, et atteigne le grand public (qui ne connaît rien à l'art), le fasciner par de soi-disant prouesses techniques dans la manière de peindre, une pseudo autobiographie, etc. et vendre, vendre, tant est plus de tableau, sous formes de cartes postales et de livres. La production artistique de Dali devient quasi inintéressante.

Pourtant, si l'œuvre est insipide, se pose la question de savoir où est l'art de Dali : dans l'œuvre peinte ? ou dans l'attitude ? Et si l'œuvre devient l'attitude, alors Dali est, avec Duchamp, précurseur d'une pensée artistique américaine fleurissant dès 1960 : «quand les attitudes deviennent forme», art conceptuel, Pop art, Warhol. L'influence est par ailleurs réciproque, ainsi, quand Warhol invente l'art via la sérigraphie, Dali fait faire ses tableaux en sérigraphies, multiples qu'ils retouche par une couche de peinture à l'huile pour les vendre comme uniques peintures. Il se met aussi à la gravure, numérote à 100 et imprime à 1000....10 000 ! Dali fait aussi produire de multiples objets décoratifs kitch : parfums, Montres molles, etc.



De Dali artiste peintre surréaliste à Dali commerçant en peinture hyper (sur) réaliste commerciale...

L'âge d'or, photogramme du film,
séquence de l'œil tranché par le rasoir

Grande Crucifixion

Portrait à moustache

DELVAUX (Belgique 1897 - 1994).

Proche de la peinture métaphysique de Chirico et de la littérature érotique, il a plus une œuvre d'illustrateur que de peintre. Villes au climat étrange, mêlant antiquité et gare (vers d'autres temps, d'autres lieux), souvent nocturnes, étrangement vides avec ces personnages, nus, qui défilent comme autant d'absences hallucinées. Cet onirisme figuratif pose à nouveau la question freudienne : peut-on illustrer un rêve ? Peut-on montrer consciemment ce qui a été vécu inconsciemment. Rappelons que pour Freud, seul le lapsus, ou des conjonctions involontaires et non maîtrisées, dans la cure de la parole, peut révéler l'inconscient (et ce non au patient, mais à l'analyste (une auto-psychanalyse étant ainsi impossible.)



Les Noeuds roses



La Gare



Pygmalion

MAGRITTE (Belgique 1898 - 1967)

Après une formation de dessinateur publicitaire, il entre en relation avec Dada en 1917, commence une réflexion sur le langage : quels rapports s'établissent entre l'image d'une chose et le mot qui dit cette chose. Entre montrer et dire, il jouera sur l'arbitraire du signe (De Saussure). Entré dans le Surréalisme en 1924, il poursuivra sa réflexion par des peintures faites de collages d'images hyperréalistes, où l'absurde provient non de l'image mais du collage, de la mise en rapport des images, posant une question simple : «QU'EST-CE QU'UNE IMAGE ?» Le surréalisme est plus une question de rapport de signes que d'image figurative (cf : Duchamp, a / b, le rapport est : /).

Si un signe, constitué d'un signifiant A° et d'un signifié A^* est mêlé à un signe $B^\circ B^*$, alors, on produit un faux signe de signifiant $A^\circ B^\circ$ et de signifié devenant absurde, et qui n'est pas $A^* B^*$. Par exemple «je» (signifié : moi) et «maison» (signifié : lieu où l'on habite) donne «je maison» (signifié : ?) et qui n'est pas moi dans le lieu où l'on habite). L'exemple se répercute sur les images : peindre une bougie et titrer le tableau «escalier», peindre une maison vue de nuit, avec sa fenêtre éclairée se découpant sur la façade noire, avec au-dessus un ciel lumineux de plein jour, etc.

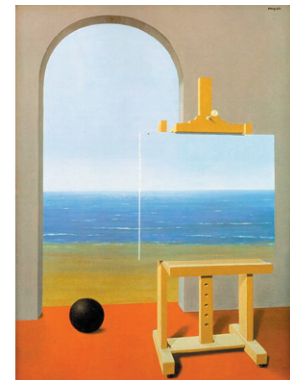
Magritte sera précurseur des réflexions conceptuelles de Kosuth. Dans la banalité des objets peints, des climats urbains vides, des personnages en frac et melon, dans la banalité de sa manière de peindre, lisse, froide, simple, le plus quelconque possible, on peut voir une critique de la société belge. Frileuse, ennuyeuse, petite-bourgeoise et conforme, une société qui respecte tout et n'ose rien (... la Suisse du Nord)



L'Interprétation des rêves



L'Empire des lumières



La Condition humaine

MIRO (Barcelone 1893 - 1983 Majorque)

Après des Beaux-arts à Barcelone et dès 1913, il trouve l'influence de Picasso. Passe du cubisme à Dada, et de Dada au Surréalisme en 1924, sous l'influence des œuvres de l'architecte rococo post-romantico-baroque Gaudi (Barcelone, Parc Ruel, cathédrale de la Sagrada Familia). Après guerre, une fois le surréalisme éclaté, Miro poursuit une démarche de peinture onirique, de plus en plus expressionniste, s'inspirant des dessins d'enfant (proche d'Alechinsky et du groupe COBRA), et dès 1970, de plus en plus commerciale (affiches publicitaires, etc.).

« Ceci est la couleur de mes rêves ». Sa peinture oscille entre figuration et abstraction par une relecture onirique des signes (mis à jour par les suprématismes et Mondrian). C'est un usage anti-rationnel de l'espace signifiant / signifié. Ainsi, il détournera la trinité bleu - rouge - jaune de Mondrian, au profit d'un espace où ces coloris seront gérés irrationnellement, selon un facteur d'inspiration, et selon la «résonance poétique» des taches et de l'informe. Miro, rare peintre surréaliste abstrait, sera un des précurseurs de l'abstraction lyrique et des expressionnistes abstraits américains (avec Matta, Michaux, Wols).



Constellation



Femme se baignant



Femme devant le soleil

MATTA (Chili 1911, vit et travaille à Cuba)

Peinture «métaphysique» nous promenant dans un espace intersidéral ou interne à l'esprit. L'espace comme out / in / scape (outscape - landscape - inscape - escape). Les formes sont obtenues à partir d'un travail de hasard : peinture jetée, taches d'éponge, etc. qui est ensuite interprété au pinceau qui le reformule consciemment- Exilé à New York dès 1940 avec les autres surréalistes, Matta, qui sait l'anglais, sera l'un des ponts entre avant-garde française et jeunes artistes américains : Pollock, Rothko, etc. venaient peindre chez lui, pratiquant «l'art par la tache» d'où découlera «l'action painting» de l'expressionnisme abstrait US.



Les Célibataires, 20 ans après



Donnant une pénible lumière



Une Situation grave

WOLS (Allemagne 1913 - 1951)

Oscillant entre le groupe surréaliste et de multiples passages en hôpitaux psychiatriques, Wols est une fulgurance qui semble «être venu au monde pour détruire la peinture» en un ultime éclat fulgurant et hallucinant. C'est le règne de l'ir - rationnel / i - raison / dé - raison / dé - signification / dés - intégration / dé - figuration. Si l'artiste Bauhaus Paulo Klee fut influencé et vis sa perception ouverte par Wols qu'il avait rencontré, l'influence de Wols sur les autres peintre fut quasi nul : seul le groupe COBRA (1950 - 1970) réhabilita ce qui fut considéré comme «l'œuvre d'un fou.»



Composition 13



Dessin automatique



Bleu optimiste

MICHAUX (France 1899 - 1984)

Enfance entre autisme et anorexie qui lui fit découvrir le plaisir intime de la trituration des mots et de la matière, trituration qu'il développera dans une non - œuvre poétique et picturale, faite de déchets, de fragments perdus ou oubliés, de signes négligés ou inconscients, flirtant avec la folie et l'usage plus ou moins contrôlé de drogues hallucinogènes (mescaline). Pratiquant l'écriture automatique, Michaux dessine comme il écrit, à partir de taches d'encre de chine. Entre la détermination du signe écrit et l'indétermination du signe dessiné il ouvre un espace poétique inspiré par les arts de la calligraphie chinoise qu'il découvrit lors d'un de ces multiples voyages en extrême - orient (l'Indochine était française)

chperret@emaf.ch



Sans titre N°57



Dessin réalisé sous emprise de mescaline



Figures

Le Surréalisme après 1945

A l'inverse du succès populaire grandissant, la créativité surréaliste s'essouffle : les exclusions provoquées par Breton, l'exil et les conséquences inhumanitaires de la 2e guerre mondiale dissolvent le mouvement surréaliste. "L'acte surréaliste le plus simple consiste, révoluer au poing, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule" : Breton, ou Hitler, ou Staline ? Les formes les plus «avancées»du Surréalisme, telles les tentatives abstraites se poursuivent toutefois à travers :

- L'expressionnisme abstrait américain, 1945 - 1960
- L'action painting 1945 - 1960 de Pollock, Tobey, Kooning
- Cobra, Le Lettrisme, 1955 - 1970 de Jorn, Alechinsky, Isou, Debray
- Le Situationnisme activistes des années 1968 - 70
- Certaines mouvances Punk 1970 -
- L'OULIPO (ouvroir de littérature potentielle) groupe radiphonique français (Les Papous dans la tête, france-Culture, dimanche midi)

Le Surréalisme reste une influence majeure des artistes figuratifs du XXe siècle, même si ceux-ci ont tous marqué une distance avec le mouvement de Breton : Picasso, Giacometti, Balthus, Klossovsky, Bacon, etc.

C'est toutefois dans la littérature (Borges, Montalban) et sans le cinéma (Ruiz, Solanas) hispano et latino - américains que le Surréalisme reste le plus vivace : lire les Fictions de Borges ou voir Le Côté obscur du cœur de Solanas est à ne pas manquer pour celles et ceux qui sont pationnés par l'esprit surréaliste.

L'Impact théorique du Surréalisme

chperret@emaf.ch

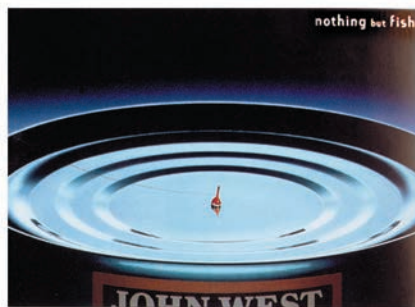
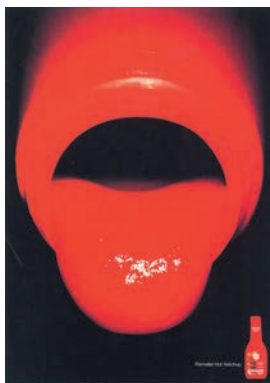
D'abord, c'est un jeu avec les signes, cherchant à briser la signification des mots et des images, la raison interprétative normée. Chercher un «au-delà» du signe, inventer une langue où «maison» ne sera plus le lieu où l'on habite, mais des sons («mais - sons») ou plus loin, une chose sans rapport, par exemple un éléphant, un myosotis ou une rotule. «Ouvrir le langage», voici la quête. Les moyens utilisés sont le «cadavre exquis» écrit ou dessinée, «l'écriture automatique», le collage, l'accumulation de tous débris traînant (son ou image) ramassé au hasard, etc.

Ensuite (et c'est là que je retrouve notre cours des Théories de la communication), le Surréalisme cherche à décevoir notre horizon d'attente : si j'écris «maiso_», vous attendez un «n» pour faire «maison», et je pose un «r», pou vous faire découvrir «maisor», briser votre horizon d'attente, et, en même temps, l'enrichir d'un «mais, or (ni, car, donc)» et d'un «mais l'or (l'argent, le platine, le diamant)». Plus : je vous fait construire avec votre horizon d'attente un réseau où la maison est or (argent), où la maison, mais, or, (donc), où la maison est ... mais, dehors, ce qui vaut de l'or, et que soudain dehors, trésor, Manor (l'homme d'or, l'homme dort, l'homme dehors, l'eau m'endort,...) et maison sont liés.

Le problème est que, une fois le Surréalisme vulgarisé, commercialisé et accepté (dès 1940 aux USA), l'horizon d'attente n'est nullement déçu : on va voir une peinture surréaliste (un Dali) pour vérifier qu'on sera surpris, non pour être surpris. La surprise, étant attendue, n'est nullement une surprise : elle est des plus conforme (comme le paquet sous le sapin de Noël qui contient, vous le savez, le dernier CD à la mode que vous aviez demandé... et qu'en plus vous avez déjà entendu 1000 fois sur la bande FM... la seule surprise consistant à emballer dans le paquet La Messe allemande de Schubert - que j'écoute en tapant ce texte -.)

Briser l'horizon d'attente... peut-être seul Duchamp a su le faire : en ne peignant plus, alors qu'on attendait de la peinture (et il fit le ready-made), en n'en faisant plus, alors qu'on attendait d'autres ready-made (et il ne fit plus rien), et finalement, en dévoilant après sa mort Etant donnés qu'il fit, alors qu'on croyait qu'il ne faisait plus rien (et qu'on trouvait cela très bien.)

Influence du surréalisme sur la publicité contemporaine



Interpénétrations d'images (bouteille - bouche / boîte - vagues / branche - animal)

Situations absurdes (une maison dans un tronc / une tortue aspirée)

Remplacements d'images (une scie pour une selle)...

... sont monnaies courantes des effets de surprise recherchés par la pub



1. Pour une chronologie

- 1430 Pierro Della Francesca développe la perspective
- 1500 Léonard de Vinci, La Joconde, peinte sur le modèle de la Vierge
Dessins de Vinci : l'anatomie ou corps - machine, les machines, l'eau et les feux d'artifices, les cartes de géographie et mesures, l'homme mesure de toute chose, la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde.
- Dürer, Le Portillon, avec grille et viseur, machine à voir.
- Giorgione, Le Concert champêtre, Titien, Vénus, naissance d'un art érotique.
- 1650 Velasquez, Les Ménines, avec un autoportrait à moustache
Nicolas Poussin, peintre et théoricien, l'Autoportrait.
- 1820 Goya, La Maya habillée et La Maya nue, première discussion critique sur l'érotisme en art.
- 1863 Manet, avec Le Déjeuner sur l'herbe (reprise du Concert champêtre) et Olympia (reprise de la Vénus de Titien) fait scandale, est refusé au salon de l'académie des Beaux-Arts, ouvre le Salon des Refusés, qui deviendra le Salon d'Automne des indépendants. Statut : toute peinture apportée est exposable, il n'y a ni jury de sélection ni prix.
- Dans le cadre du Salon des Indépendants, développement de l'Impressionnisme.
- 1866 Courbet peint L'Origine du monde, pour un privé. La toile restera longtemps secrète.
- 1886 Inauguration de La Statue de la Liberté, de Bartholdi et Eiffel, offerte par la France à la ville de New York.
- 1872 Le logicien et mathématicien Lewis Carroll publie Alice au pays des Merveilles et Alice de l'autre côté du miroir (sur la logique des échecs.)
- 1895 Première séance de cinéma. Les Frères Lumières à Lyon inventent l'image en mouvement et introduisent le temps dans les arts visuels.
- 1897 Mallarmé, Un coup de dé jamais n'abolira le hasard et Calligrammes.
- 1901 Alfred Jarry, Ubu Roi.
- 1910 Balla et Marinetti en Italie, Malevitch en Russie font leurs premières expérience de «peinture futuriste» (retranscrire le passage du temps, le mouvement, dans un espace pictural fixe.)
- Picasso et Braque développent ce qui deviendra le cubisme
L'Impressionnisme finissant connaît un immense succès commercial.
- Renoir (mort en 1919), vieillard, peint dans la campagne des centaines de tableaux représentant de très jeunes filles, nues, au bain. Ses tableaux ont un grand succès sur le marché parisien.
- Au Louvre, La Joconde est volée plusieurs fois, par des pervers sexuels ou des hommes trop amoureux, de la femme, de la Vierge ou du tableau, de l'Oeuvre. La Joconde devient un mythe médiatique. Le Louvre en vend des cartes postales : l'œuvre unique devient une image reproduite en millions d'exemplaires.
- Duchamp sort, avec ses frères, Duchamp-Villon et Villon, de l'académie Julien. Il a une formation post-impressionniste et cubiste.
- Premières peintures : impressionnantes, à la Matisse ou marquées par le cubisme

chperret@emaf.ch

- 1911 Blériot traverse la Manche avec un avion bricolé. Fort intérêt de Duchamp pour les machines (moteurs d'auto, d'avion), et pour le cinéma. Duchamp découvre De Vinci, fait une collection de ciné-photographies de Marey et Muybridge, et une collection d'insectes (possède une mante religieuse, qui dévore le mâle après l'amour.)

chperret@emaf.ch

Un thème récurant apparaît dans la peinture de Duchamp : le mécanisme des affections d'une jeune fille vierge le jour de son mariage. Déjà l'étrange, l'absurde et le grivois.

Duchamp expose au Salon des Indépendants (fondé par Manet) et dont son frère est le responsable d'organisation.

- 1912 Le Nu descendant un escalier.
Ecarté par ses frères du Salon des peintres indépendants pourtant sans jury . Accusé de trahir le cubisme pour avoir introduit du mouvement (futurisme), Duchamp se brouille avec ses amis.

- 1913 A New York, Armory Show, exposition organisée par quelques intellectuels d'avant-garde de New York pour présenter l'avant-garde européenne à des Etats-Unis encore en léthargie culturelle. Le Cubisme, et Le Nu descendant un escalier de Duchamp sont présentés et font scandales. Caricaturée par la presse, la peinture de Duchamp acquiert une célébrité dans les milieux d'avant-garde de la société mondaine et snob de la 57th street de New York.

De ce fait, Duchamp choisit de déménager à New York (il fera toutefois et tout au long de sa vie de fréquents aller - retour Paris - New York. Duchamp annonce qu'il cesse la «peinture normale» et n'expose plus.

- 1913-18 Les Ready-made : en 1912, Duchamp avait monté dans son atelier une Roue de bicyclette sur un tabouret. Il aimait faire tourner cette chose et la regarder : elle l'inspirait, "comme un feu de bois dans la cheminée". De là naîtra l'idée du Ready-made : pourquoi faire une peinture, une sculpture, un objet ? Il y a déjà tant d'objets. Si l'art a besoin d'objets supplémentaires, alors, pauvre art... l'art, c'est savoir regarder et s'inspirer des objets existants. Alors, un artiste n'a plus besoin de faire : il choisit des objets déjà là, déjà fait, des Ready-made (des prêts - faits). Entre 1913 et 1918, Duchamp choisira ainsi une quinzaine de Ready-made, objets qu'ils ne rend pas publics (ils restent dans son atelier.)

Einstein publie la théorie de la relativité espace - temps et met à la mode le concept de la quatrième dimension, que Duchamp reprendra.

1ère Guerre mondiale : Dada à Zurich. Duchamp lance Dada à New York et propose l'ouverture d'un Salon des Indépendants où toute œuvre d'art apportée (et non toute peinture) sera exposée, sans jury ni prix (sur le modèle du Salon de Manet dont il avait été exclu en 1912 par ses frères, malgré le règlement), Duchamp est responsable de l'organisation.

Parallèlement, et en secret, Duchamp commence à bricoler une grande œuvre, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre), peinture et assemblages entre deux immenses plaques de verre, mettant en place une symbolisation mécanique des désirs de la Vierge se mariant et de la volonté des Célibataires de la mettre à nu.

- 1917 Le «scandale» de L'Urinoir (Fontaine). Duchamp envoie au Salon qu'il vient d'ouvrir et dont il est responsable, un urinoir, titré Fontaine et signé R. Mutt. Tacticien de génie, il observe comment tous les membres de l'organisation cherchent à écarter l'objet de l'exposition, parce que «ce n'est pas de l'art». L'objet écarté, Duchamp le fait photographier par Alfred Stieglitz (le plus célèbre photographe de New York) et publie un pamphlet dans la presse, accusant le Salon d'avoir refusé une œuvre alors que son règlement lui interdit de refuser. Duchamp saborde ainsi l'idée même d'un Salon d'exposition et se venge de sa mésaventure au Salon parisien de 1912.

Mais plus loin, rendant public, bien que sous anonymat, un Ready-made, il pose pour la première fois une triple question, capitale au cours de tout le XXe siècle :

chperret@emaf.ch

Qu'est-ce que l'art ?

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

Qu'est-ce qu'un objet d'art ?

(et subsidiairement : est-ce que l'art, l'œuvre et l'objet sont la même chose ?)

Parallèlement, en URSS, Malevitch peint les trois carrés sur fond blanc : noir, rouge, blanc.

1918-23 Tu m', dernière peinture - peinture de Duchamp.
Exposition de divers Ready-made.

1922 James Joyce, Finnegan's Wake.

1923 Exposition publique de La Mariée mise à nu par ses célibataire, même (Le Grand Verre), qui est resté inachevé, et de son «mode d'emploi»: La Boîte verte. Le public est très intrigué de ne rien y comprendre, parallèlement, cette non - compréhension va fasciner et l'objet va immédiatement acquérir une grande célébrité.

Duchamp annonce que non seulement il cesse de peindre, mais qu'il arrête l'art. Le Silence. Duchamp joue désormais aux échecs et passe professionnel (champion de France.)

Apparition dans les soirées mondaines de New York de Rose Sélavy, c'est-à-dire un Duchamp travesti en femme, riche, snob et extravagante.

1924 A Paris, naissance du Surréalisme. André Breton, fasciné par Duchamp, publie Phares de la Mariée, analyse du Grand Verre et origine de la pensée surréaliste.

1939-45 2ème guerre mondiale. Les Surréalistes parisiens en exil à New York sont accueillis par Duchamp et son cercle d'amis. Duchamp participe, avec quelques Ready-made, à certaines de leurs expositions, mais n'adhère pas au mouvement.

1945-63 Duchamp joue aux échecs, écrit, donne des conférences, mais ne fait officiellement plus d'art.

Il récupère ses Ready-made dispersés, trouve des répliques à ceux qui ont disparus, et fabrique une centaine de Boîte - valises, musées portatifs présentant par reproductions réduites l'entier de son œuvre.

Parallèlement Duchamp devient marchand d'art : il collectionne et revend des Brancusi.

Dans le plus grand secret, il, fabrique au cours de toutes ces années, dans son atelier New yorkais, une installation nommée Etant donnés : 1° La Chute d'eau. 2° Le Gaz d'éclairage, et qui ne sera exposée au public qu'après sa mort (selon sa volonté même.)

1961 Entretiens avec Georges Charbonnier, conservateur du Louvre.

1962 Exposition rétrospective à Pasadena, Californie. Divers films d'entretiens sont tournés à cette occasion. Duchamp admet publiquement et pour la première fois qu'il est l'auteur de L'Urinoir (Fontaine) de 1917, signé R. Mutt et photographié par Stieglitz (photographie entre temps devenue mythique.)

L'exposition fascine certains étudiants universitaires de Californie (John Cage) et certains jeunes artistes américains (Kosuth.)

- 1964 Duchamp ouvre, avec ses principaux collectionneurs (Arensberg) son propre musée, à Philadelphie, USA.

chperret@emaf.ch

- 1964-68 Naissance de l'art conceptuel aux Etats - Unis (Kosuth, Weiner, Cage), et du Pop Art (Dali, Warhol, Liechtenstein, Wesselman). En France, Les Néo - réalistes (Tinguely, Ben, Klein) BMPT (Bürren), en Allemagne (Beuys), puis à l'échelle mondiale (Fluxus), tous se réclament influencé par Duchamp.

Duchamp, lui, assiste à leurs vernissages, mais déclare : «il ne faut pas répéter le Ready-made : s'il est répété, alors il devient un système, comme l'ancienne peinture des impressionnistes»; ou : «il ne faut pas faire du Ready-made une chose sérieuse : tout cela manque d'humour, et c'est la seule chose qui m'intéresse, le côté sérieux de l'humour» (donc ni le sérieux pour le sérieux - Kosuth -, ni l'humour pour l'humour - Dali -; ou : «L'art ne peut pas s'enfermer dans un groupe. Ni l'artiste, l'artiste est d'abord un individu : je n'ai jamais cru aux groupes, aux mouvements, aux styles et aux modes»; ou encore : «Je déteste les -ismes, le seul -isme intéressant est l'érotisme.»

Duchamp fait publier ses écrits dans Duchamp du signe.

- 1968 Décès de Duchamp, "D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent" (Epitaphe de Duchamp)

Etant Donnés : 1° La Chute d'eau 2° Le Gaz d'éclairage est révélé au public de la collection Duchamp - Arensberg du Muséa d'Art moderne de Philadelphie, USA.

Octavio Paz, poète surréaliste latino - américain et ami de Duchamp, écrit dans L'Apparence mise à nu, le texte interprétatif le plus convainquant sur les œuvres de Duchamp.

La mouvance Woodstock américaine, Mai 68 en Europe, le Pop, les Néo - réalistes, les Conceptuels, BMPT, Support - surface, certains minimalistes, Fluxus,... se réclament de Duchamp, qui devient (malgré lui) le père de l'art contemporain. Son influence actuelle sur le monde de l'art, de la communication visuelle, des médias et de la publicité est encore gigantesque...

... Peu, par contre, le discute comme je vais le discuter. Attendez-vous au pire :

"L'art est sérieux, mais n'est intéressant que quand il a de l'humour. L'humour est une chose très sérieuse, et l'érotisme est la chose la plus sérieuse : tout art est érotique." (Marcel Duchamp, ainsi que toutes les autres citations)

"Toutes les interprétations sont justes, toutes les interprétations sont fausses. Ce n'est ni l'exactitude, ni l'erreur qui sont intéressantes, ce sont les interprétations. Chaque interprétation ajoute quelque chose à l'art. L'art, c'est en fin de compte rien du tout : l'art, c'est la somme de toutes les interprétations."

"La question n'est pas A ou B, elle est entre A et B, elle est le produit de la collision, de l'explosion provoquée par la rencontre A / B. L'art, c'est le quotient A / B, le battement et le courant d'air (de gaz) provoqué par la chute (d'eau) de A sur B ou de B sur A."

En d'autres termes, l'art n'est pas dans l'œuvre ou l'objet d'art A ou B, l'art est le phénomène interprétatif issu de la rencontre entre l'objet - œuvre A et l'objet - œuvre B.

En ce sens "ce sont les regardeurs qui font les tableaux : les peintres fabriquent des objets, mais les regardeurs, en interprétant l'objet, font le tableau, l'œuvre. Quant à l'art, c'est ce qui se passe entre la fabrication de l'objet et l'interprétation de l'œuvre. L'art est entre l'artiste et le regardeur : il n'est ni l'objet, ni l'œuvre. L'art n'est pas une chose, c'est un phénomène."

Marcel Duchamp (1887 - 1968)

2. Pour une théorie de l'interprétation

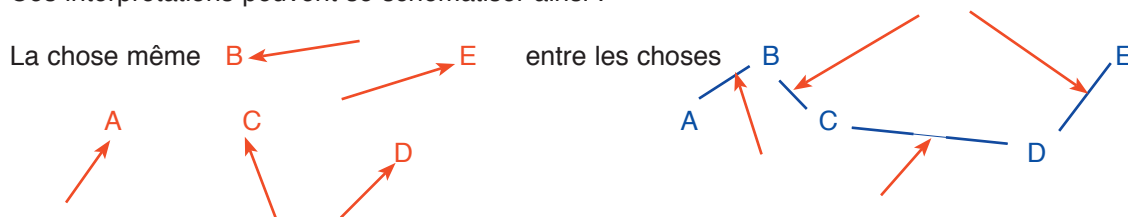
Nous connaissons, jusqu'à présent, deux types d'interprétation : La première est d'analyser une chose, un objet, une œuvre d'art, etc. La seconde est d'analyser le rapport entre deux choses, objets, œuvres d'art, etc. C'est donc soit l'interprétation de la chose même, soit l'interprétation d'un rapport entre deux choses.

chperret@emaf.ch

L'interprétation de la chose même est ce que nous pratiquons avec l'art ancien : on peut interpréter L'Arrestation du Christ de Giotto, La Naissance de Vénus de Botticelli, Les Ambassadeurs d'Holbein, etc. en regardant uniquement le tableau, sans avoir à se référer trop à d'autres tableaux.

L'interprétation du rapport entre les choses est ce que nous avons, jusqu'à maintenant, pratiqué avec l'art du XXe siècle : on ne peut pas comprendre une Composition de Mondrian sans la mettre en rapport avec la composition précédente, elle-même mise en rapport avec sa précédente, et ce jusqu'aux dessins d'arbres, qui expliquent le tout.

Ces interprétations peuvent se schématiser ainsi :

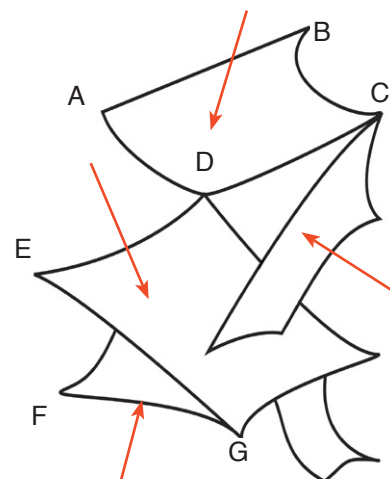


Il existe toutefois un troisième système interprétatif. Il apparaît en littérature avec Lewis Carroll (Alice au pays des Merveilles, Alice de l'autre côté du miroir) et James Joyce (Ulysse, Finnegans Wake) : c'est l'interprétation en réseau. Cela consiste à ne jamais interpréter la chose même et à ne jamais établir un lien fixe et linéaire entre deux choses, mais à tendre un tissu mobile, flottant et changeant entre de multiples choses, objets ou œuvres.

Dans le domaine des arts visuels, se sera Duchamp qui, le premier bâtira cette nouvelle tentative d'interprétation. Elle est aujourd'hui devenue fort actuelle et est largement débattue par la littérature, l'art, la critique et la pensée philosophique. Parmi les principaux ouvrages, on trouve Roland Barthes, Proust et les signes, Jacques Lacan, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Umberto Eco, L'Œuvre ouverte, Jacques Derrida et Gilles Deleuze, Mille Plateaux et Rhizomes.

Un schéma de l'interprétation en réseau serait (bien qu'ici fixé par le dessin, il faut en plus le considérer mobile, flottant) :

On a donc des nappes de sens qui flottent entre des choses. Duchamp considère que les nappes sont l'art (le phénomène artistique), l'artiste ne fait (ou ne choisit, ce qui est le cas du Ready-made) que des choses, des objets (d'art), et le spectateur ne fait que d'interpréter ces choses, les ouvrant, les mettant en œuvre (d'art). Si les nappes interprétatives sont l'art, reste encore à savoir comment elles se constituent, comment crocher la nappe.



Il faut trouver, entre les choses éparpillées (ici on a un Ready-made, là Le Grand verre, là-bas un autre Ready-made, et encore un là-bas, et ici Etant donnés, et là encore un Ready-made), des liaisons. Mais pour trouver une liaison, il faut bien regarder une chose, qui deviendra comme un nœud. Il faut chercher des significations à ce nœud, mais en mettant immédiatement ce nœud en rapport avec d'autres nœuds : une nappe ne se tend pas qu'avec un seul point de fixation, il en faut au moins quatre.

Il faut donc chercher à interpréter un Ready-made, pour lui-même, mais en ne perdant jamais de vue d'autres Ready-made qui seront immédiatement mis en rapport. Le meilleur exemple que j'ai pu trouver est littéraire, c'est un nœud de la page 430 de *Finnegan's Wake* de Joyce : il écrit : »Jungfraud's Messongebook«, ce qui ne veut rien dire du tout, ou ce qui peut tout dire. (Vouloir et pouvoir, notez la distinction : ce qui veut dire quelque chose ne peut rien dire d'autre - tiens, Malevitch, Mondrian, le Bauhaus et la rationalité signifiante -, par contre ce qui ne veut rien dire peut toujours dire quelque chose d'autre - et ce sera Duchamp.)

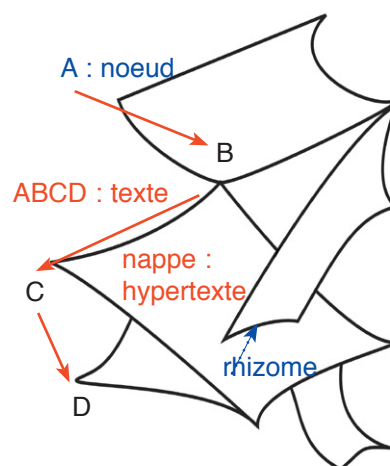
Jungfraud's Messongebook (et sachant que Joyce parlait couramment Anglais, Allemand, Français et Italien) :

- | | |
|------------------------------|--|
| - Jungfrau (jeune fille) | - Mes songes book (le livre de mes songes) (le livre des songes d'une jeune fille, le livre de mes songes sur une jeune fille) |
| - Jung Freud | - Mes songes (et voici la psychanalyse) |
| - Jung fraude (fraude jeune) | - Mensonge livre (de livrer) (de la petite fraude au mensonge, et de là à la trahison de Juda) |
| - You freund (toi l'ami) | - Mes songs (chants) book (le livre de mes chants) |
| | - Messes anges book (le livre de la messe des anges) |
| | - Messages book |
| | - Etc. |

Maintenant, il faudrait chercher d'autres mots dans *Finnegan's Wake*, d'autres mots qui sont aussi obscurs et seront autant de nœuds. Si certains m'amènent en direction de Jung et Freud, alors je pourrai tendre une nappe interprétative à travers tout le roman. Si je n'en trouve pas cette direction, alors l'interprétation Jung Freud est à abandonner pour « Jungfraud's Messongebook ». Il se peut que je puisse retrouver Jung Freud et Le livre de la messe des anges (et encore d'autres directions) : en ce cas, plusieurs nappes se tendent à la fois, et cela donne naissance à un véritable réseau.

Si l'origine des nappes se nomme «nœud» (ou «punctum» chez Barthes), le croisement entre deux nappes se nomme «rhizomes». Quant à la nappe elle-même, elle forme, par rapport au texte du roman, ce qui est appelé un «hypertexte». Le plus bel hypertexte que je connaisse est le roman *Feu pâle* (Pale Fire) de Vladimir Nabokov, Borges fut aussi très fort là-dedans.

Duchamp aussi a construit un hypertexte, réseau de nappes flottant entre son texte (ces Ready-made). Cet hypertexte est tendu entre deux nœuds, dont il a souvent dit que «l'un était comme l'autre à l'envers» ou «l'autre, l'un à l'endroit». Ces deux nœuds sont ces deux grandes réalisations : La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) et Etant donnés : 1° La Chute d'eau 2° Le Gaz d'éclairage (Etant donnés). Duchamp a dit que «Etant donné est le miroir du Grand verre», «il est l'endroit, alors que l'autre est l'envers». De manière perverse, il a d'abord montré l'envers (Le Grand Verre - et le jeu de mot devient aussi transparent que le verre) en 1923, pour ne dévoiler l'endroit qu'après sa mort (Etant donnés - et le jeu de mot découle tout aussi facilement de la situation) en 1968.



A noter que cette perversité tactique (qu'on retrouve dans l'Urinoir, signé R. Mutt en 1917 et dévoilé comme un Marcel Duchamp en 1962), Duchamp l'a volé à Lewis Carroll, dans Alice de l'autre côté du miroir :

«Sur la table, tout près d'Alice, il y avait un livre (...)
Et voici à quoi cela ressemblait :

«Bredoulocheux

Il était reveure ; les slictueux toves
Sur l'alloinde gyraient et vriblaient;
Tout flivoreux vaguaient les borogoves ;
Les verchons fourgus bourniffaient.»

(...)

Elle se tortura les méninges, quelques instants durant, sur ces lignes, mais finalement une idée lumineuse (et Etant donnés de Duchamp porte à bout de bras une lanterne) lui vint à l'esprit : «C'est bien sûr, un livre du Miroir ! Si je le tiens devant une glace (ou un Grand Verre miroir), les mots vont se remettre à l'endroit.» (A noter que les Carnets de Léonard De Vinci, eux aussi, se lisent dans un miroir.)

«Et voici le poème que lu Alce :

«Bredoulocheux

Il était reveure ; les slictueux toves
Sur l'alloinde gyraient et vriblaient;
Tout flivoreux vaguaient les borogoves ;
Les verchons fourgus bourniffaient.»

(...)

«Cela semble très joli, dit-elle quand elle en eut terminé la lecture (que j'ai abrégée : il y a six couplets), mais c'est rudement difficile à assimiler ! - Elle ne voulait pas s'avouer qu'elle n'y comprenait rien du tout, voyez-vous bien -. Je ne sais pourquoi, j'ai l'impression que cela me remplit la tête de toutes sortes d'idées... J'ignore malheureusement quelles sont ces idées.» (pp 9 - 11)

Et voici Duchamp : «l'art est un courant d'air», insaisissable, «c'est un grand respirateur». Notons que la version originale (anglaise) du poème donne :

«Jabberwocky

Twas brillig, and the slthy toves
Did gyre and gimble in the wabe :
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.»

(...)

Tout sonne rigoureusement comme de l'anglais, chaque mot pourrait être (ou devenir) un mot anglais, ce que, malheureusement pour Alice, il n'est pas (ou pas encore). Ce que met en effet en évidence Lewis Carroll, c'est la structure linguistique de la constitution d'un nouveau mot, d'un néologisme : n'oublions pas que télévision (au loin vision) fut un néologisme, au début incompris ou mal compris, comme cédérom, multimédia, emailer, emafien ou différance (oui avec «a» et non avec «e», comme différence : ce qui diffère non en qualité - différence - mais en position espace - temps - différance) ou, sur le même terrain philosophique, le célèbre Dasein (être le là) d'Heidegger.

Par chance, Alice rencontrera, au cours de ses aventures, quelqu'un (Carroll lui-même, mais déguisé) qui lui expliquera le sens de ces nouveaux mots : c'est la rencontre avec Heumpty Deumpty, l'œuf perché sur un mur qui finira par tomber.

chperret@emaf.ch

«Il y a force mots difficiles là-dedans. Reveneure, c'est quatre heures de l'après-midi, l'heure où l'on commence à faire revenir les viandes du dîner.»

«C'est parfaitement clair, dit Alice ; et slictueux ?»

«Eh bien, slictueux signifie souple, actif, onctueux. C'est comme une valise, voyez-vous bien ; il y a trois significations contenues dans un seul mot.»

«Je saisis cela maintenant, répondit Alice, pensive. Et qu'est-ce que les toves ?»

«Eh bien, les toves, c'est un peu comme des blaireaux, un peu comme des lézards et un peu comme des tire-bouchons.»

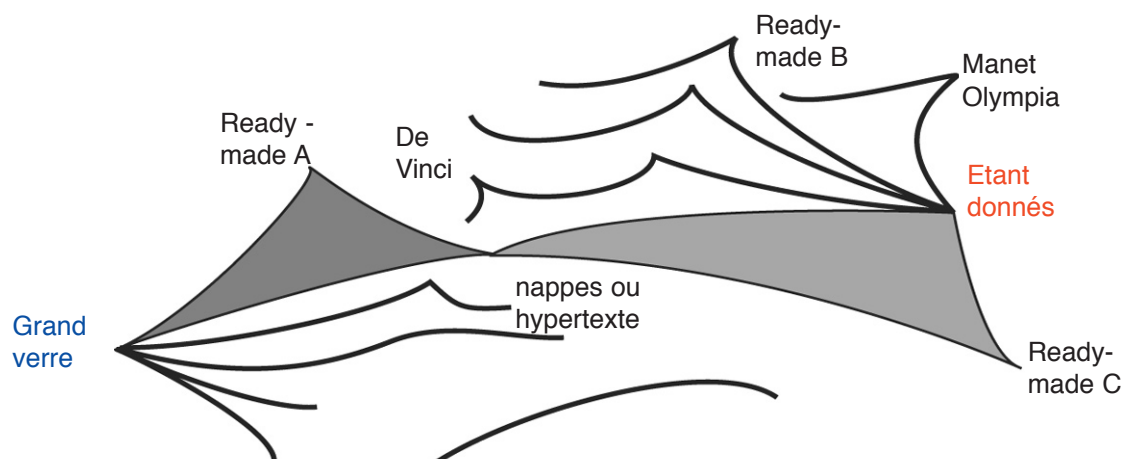
(...) (pp. 68 - 69)

Je vous épargne le reste.... L'absurde était déjà au rendez-vous chez ce logicien, mathématicien et joueur d'échec (comme Duchamp), qui en 1872 se moquait ainsi de la société victorienne anglaise où les adultes s'expriment par des mots compliqués, savent tout et prétendent pouvoir tout expliquer aux enfants. (Dommage que Walt Disney ait fait de ce chef d'œuvre révolutionnaire et satyrique un des dessins animés les plus conformistes et bien - pensant qui soit, répondant en ceci à l'idéologie américaine qui a fini par envahir la planète.) Evidemment, si Duchamp rejoue ce jeu entre 1920 et 1960, ce n'est pas pour rien : c'est pour combattre cette idéologie Walt Disney - Coca Cola - Mc Donald.

Ainsi, avec son transparent mais obscure Grand Verre, il fournira un mode d'emploi, contenu dans La Boîte Verte, mode d'emploi qui explique tout mais, comme Heumpty Deumpty, n'explique rien du tout. (Notez combien on devient attentif : rien du tout signifie rien sur ce qui est le tout - et non pas moins que rien -. C'est là, en fin de compte le but de toute la démarche : interroger sur ce qui a priori est connu, démontrer qu'en fait c'est totalement inconnu, et faire réellement connaître.) Avec Etant donnés, Duchamp a aussi livré un mode d'emploi, La Boîte noire. Mais celui n'explique que comment monter l'installation, comme si Heumpty Deumpty avec expliqué à Alice que pour slictueux, il faut un «s», un «l», un «i», un «c», etc. Et donc La Boîte noire n'explique rien du tout d'Etant donnés. Quant aux Ready-made, c'est encore pire : Duchamp n'a jamais rien voulu dire de cette quinzaine d'objets, sinon qu'il «les avait choisis au hasard, parce qu'ils ne lui disaient rien, n'étaient pas beau, justes insipides ou sans goût.»

Alors, comment s'en sortir ? En tirant des nappes, ce que nous ferons tout bientôt par e-mail, entre les Ready-made, tout en utilisant l'opposition envers / endroit du Grand Verre et d'Etant donnés comme nœuds de références.

Tout est en effet tendu entre ces nœuds, et créé des nappes ou nuages qui englobent l'ensemble des Ready-made, attitudes (Rose Sélavy), calembours, jeux de mots, aphorismes, déclarations et conférences de Duchamp. Ces nuages ramassent même quelques œuvres qui ne sont pas de Duchamp au passage : des Vierges Marie, La Joconde, Dürer, Velasquez, Poussin, Goya, Manet, Courbet, Renoir, Picasso et Braque, etc.



Les nappes ou nuages (ou hypertextes, pour parler actuel) semblent se regrouper en plusieurs domaines, que pour faciliter la discussion future, je vous dévoile déjà, du mois en partie...

chperret@emaf.ch

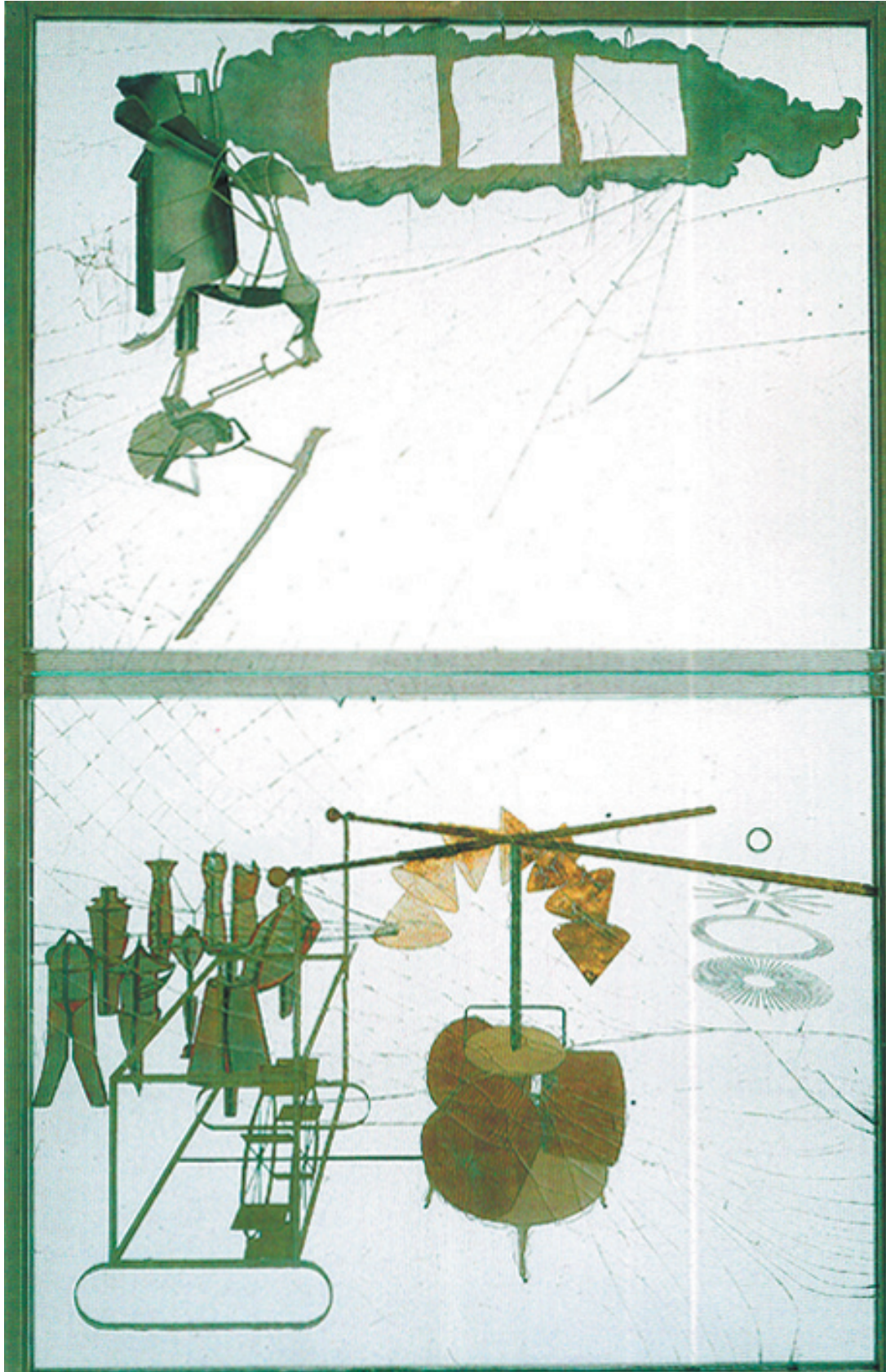
- Perspective et mesure : la maîtrise de la vision, jusqu'au trompe l'œil (se mettre le doigt dans l'œil ou se heurter l'œil au viseur de Dürer) ; la maîtrise de l'espace, par le mètre, qu'on n'hésitera pas à courber.
- Tactique et jeu d'échec, hasard et jeu de roulette (en carré pour l'un en cercle pour l'autre) : entre deux, le billard (boules, trou et tige), les cartes (carrés qui tournent en rond, carrés miroirs) faire et laisser faire, vouloir et pouvoir, choisir et trier.
- Immobilité et mouvement : l'image fixe mise en mouvement rotatif l'hélice, et la fascination pour les spirales et les calembours (obtenus en faisant tourner un mot sur lui même : curé curé... cul récuré). Transformation du linéaire en rotatif.
- Mouvement linéaire (masculin) et rotatif (féminin), provoqué par l'eau ou le gaz (« il y a de l'eau dans le gaz ») : les deux commodités énergétiques de tout appartement moyen en 1910 - 1920 (l'électricité n'était pas encore courante.)
- Homme ou femme machine (inspiré par les dessins anatomiques et les machines de Vinci, les secondes dérivant des premières). Machines folles, tournant en rond ou allant d'avant en arrière dans leur folie désirant, masturbation du fonctionnement mécanique.
- La Joconde, tableau volé par des pervers sexuels, Vierge Marie transformée en portrait de jeune femme fiancée, puis de jeune page amant homosexuel du vieux De Vinci ; devenue absurdement le plus célèbre chef d'œuvre du monde, reproduite.
- Folie, désir, masturbation, érotisme, coït, viol : l'éros, c'est la vie. Vierges folles et vierges sages, la Vierge Marie, l'impossible immaculée conception et virginité de Marie, sa mise à nu. Marie, le rosaire, la rosas, Rose tournoyante et le charpentier célibataire, Joseph.
- Érotisme, voyeurisme et pornographie : Actéon condamné par Diane pour l'avoir vue nue, tué par ses propres chiens, son propre désir. Les nus de Giorgione, Titien, Goya, Manet, Courbet et Renoir. La photographie pornographique, le peep-show.
- L'impressionnisme et le cubisme comme masturbation picturale, la térébenthine comme drogue, les peintres qui se répètent par absence d'inspiration artistique (Renoir, les frères de Duchamp, les cubiste.)
- L'art comme secret d'initié, ésotérique, à protéger, à ne pas reproduire ni disperser, à ne pas vulgariser. L'art comme abri secret. L'exposition d'art comme foire à la découverte, cirque, zoo, prison, cage.
- L'inspiration artistique, l'art comme air, courant d'air, choc de la rencontre entre l'eau et le gaz, claquement de porte, soudaine chaleur dans le froid, éternuement, explosion, respirateur, interaction artiste - objets - regardeurs.
- L'artiste comme quelqu'un qui ne fait pas, mais qui choisit. Le regardeur comme quelqu'un qui ne voit pas, mais qui trie. Entre eux, l'art, un courant d'art (d'air, gaz ou d'eau, chute), l'interprétation : finalement, c'est l'interprétation qui est l'art.
- L'art comme phénomène, non comme objet.
- etc. j'en oublie et d'autres nappes viendront au cours de la suite de notre recherche.

Marcel Duchamp (1887 - 1968)

3. Le Grand verre et Etant donnés : pour des interprétations

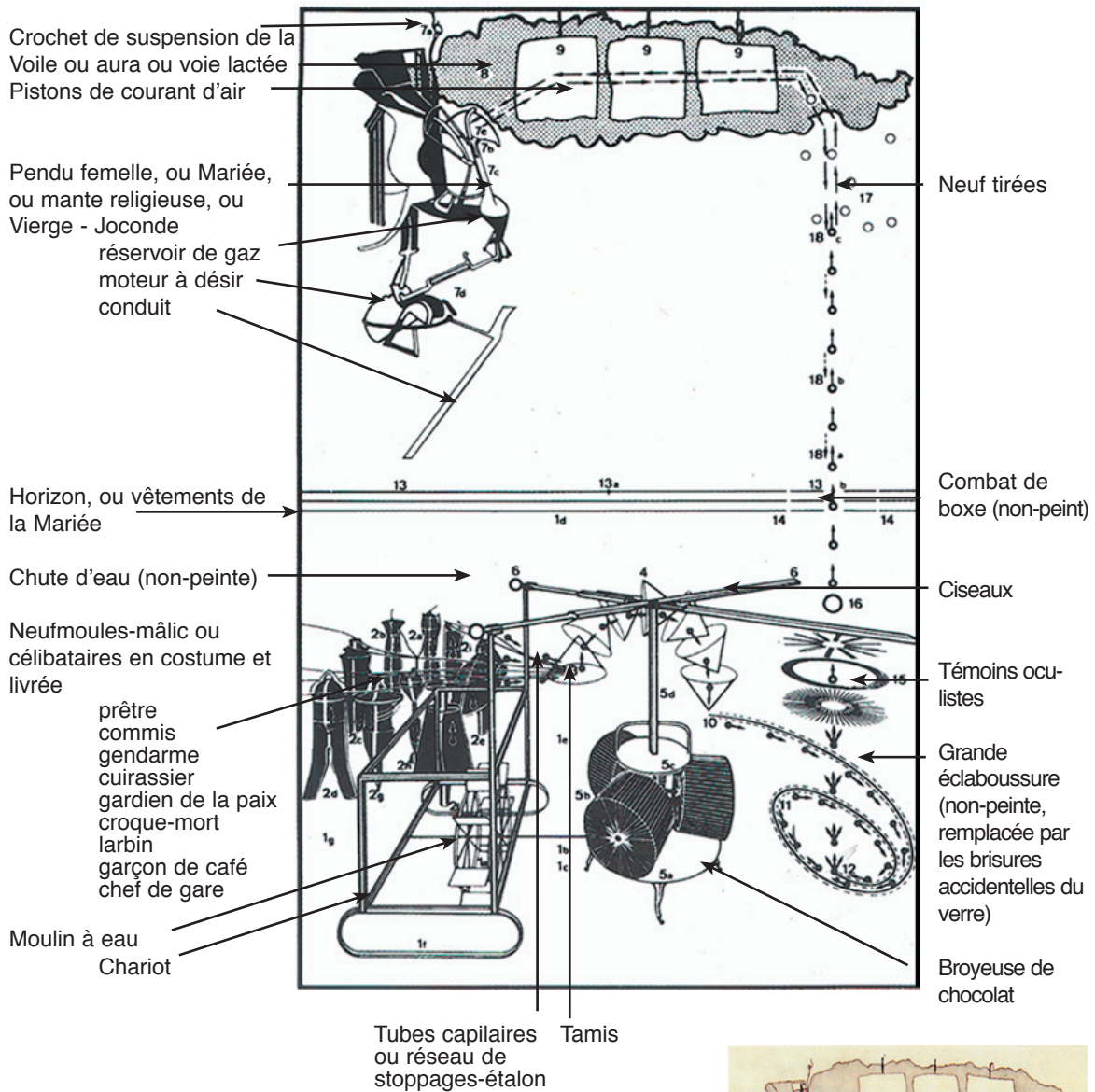
Duchamp, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (le Grand verre), 1915 - 1923, huile, vernis, feuilles de plomb et d'aluminium montés entre deux plaques de verre, 273 x 176 cm, Philadelphia Museum of Art, USA

chperret@emaf.ch



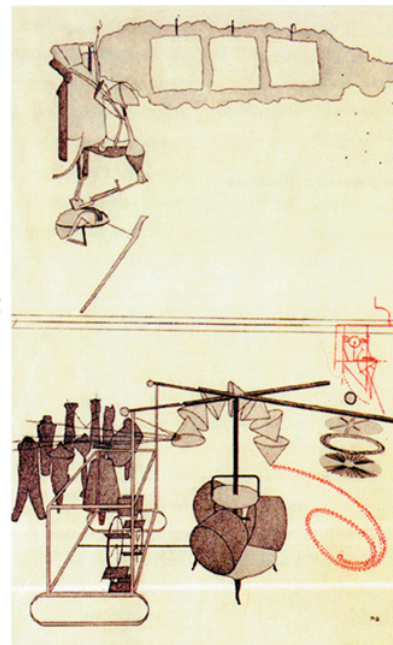
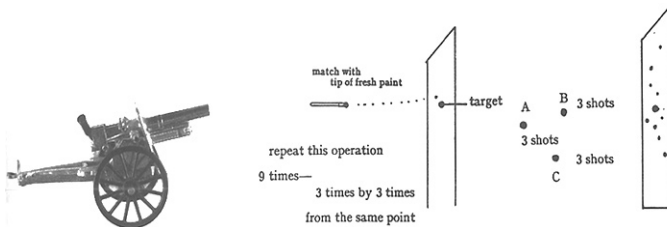
Jean Suquet, Schéma explicatif du Grand verre, réalisé à partir des notes mode-d'emploi de la Boîte verte, exposée à côté de l'oeuvre au Philadelphia Museum of Art, USA

chperret@emaf.ch

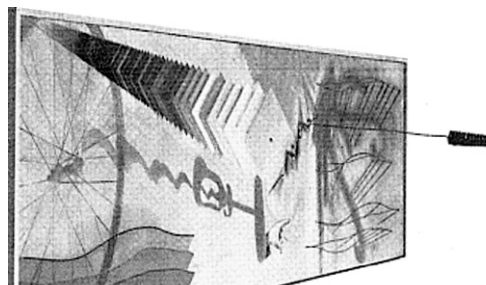


Le Grand verre, tel qu'achevé, eau-forte de Duchamp, 1962

Le procédé des tirées : neuf allumettes tirées au hasard depuis un canon - jouet



Duchamp,
Tu m', 1918,
peinture et
lave-verre sur
toile déchirée,
70 x 313 cm,
New Haven,
Yale University
Gallery of art



Dürer,
Le Portillon,
1525



3



Duchamp, Etant donnés :

1° La Chute d'eau

2° Le Gaz d'éclairage

chperret@emaf.ch

(Etant donnés), 1946 - 1966

installation média mixte comprenant porte avec deux trous, mur de brique, corps de cuir sur armature métallique, lampe à gaz, paille, peinture, projecteurs, coton, ventilateur et machine à bruit d'eau, 243 x 178 x 125 cm, Philadelphia Museum of Art, USA

Trous

Véritable porte, ramenée d'une auberge espagnole, encastrée dans le mur du musée (fermant une pièce inaccessible)

A l'entrée dans la pièce du musée on ne voit que cette porte : il faut être extrêmement curieux pour remarquer les deux trous qui y sont percés, et jeter un coup d'oeil au-travers.

On voit alors (dans la pièce inaccessible) ce qui suit :



Lumière électrique des projecteurs, tamisée par des nuages de coton agités par un ventilateur. Bruit d'eau.

Lampe à gaz (bec Auer)

Chute d'eau

L'installation démontée



Photographies d'Etant donnés tirées de la Boîte noire, manuel d'installation de Duchamp

chperret@emaf.ch



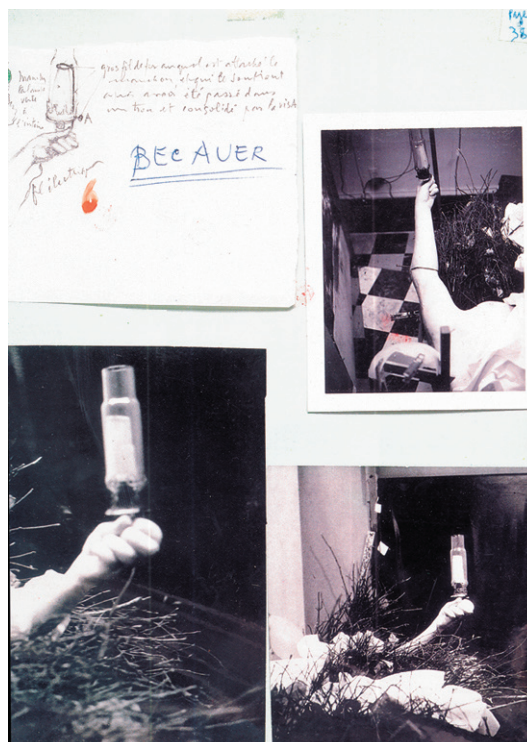
Et quelques oeuvres de référence :

Courbet, L'Origine du monde, 1866

Goya, La Maya vêtue et nue, 1820

Manet, Olympia, 1863

Bartholdi, Statue de la liberté, 1886



La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand verre)

Etant donnés : 1° La Chute d'eau 2° Le Gaz d'éclairage
(Etant donnés)

Pour la création d'une nappe d'interprétation

Le Grand Verre

Etant donnés

«Etant donnés et comme l'endroit du Grand Verre, qui est à l'envers» (Duchamp)

ENVERS

ENDROIT

On tombe dessus.
S'impose au regard.
Se donne.

Il faut chercher à voir (à travers les trous)
Défie le voir.
Il faut être curieux (se donner)

Fenêtre transparente.
Voir à travers le verre.
"Regard ouvert.

Porte et mur opaques.
Trous : voir à travers le trou.
Voyeurisme caché.

«La peinture est une fenêtre
ouverte sur le monde» (Vinci)

La peinture est en réalité une surface
opaque (toile) sur laquelle est posée
de la pâte opaque (pigment)

Donc, la transparence est un
mensonge, une illusion

Et l'opacité une réalité

On peut regarder le Grand Verre de
partout : de devant, de derrière, de côté

Pour voir ce que montre Etant donnés,
il faut être figé derrière les deux trous

Le regard est libre

Le voir est emprisonné

On regarde le Grand verre : une
contemplation large, ouverte,
flottante : le regard glisse sur le verre

On voit Etant donnés : une observation
pointue, fermée, précise : le voir perce
à travers les trous

Un regard large, mobile, non
conditionné par une grille, un viseur :
l'aplat, l'art moderne

Un voir réduit, fixe, conditionné par
une grille (porte et mur) et par un viseur
(trous) : la machine à voir, la perspective.

Le haut du Grand verre est une sorte
d'aplat, mais le bas est en perspective

Il n'y a pas de perspective dans Etant donnés :
toute la tri - dimensionnalité est réelle

2D et 3D fictif (réalisé en 2D qui ment)
c'est-à-dire par une projection
perspective

3D réel, voire 4 ou 5D (mouvement de la lumière,
son de la chute d'eau, temporalité introduite par
le mouvement et le son)

Mais le regardeur, qui marche autour du
Grand verre est dans un espace 3D réel,
mieux, il se déplace, donc avec le temps,
cela lui donne 4D

Mais le voyeur, bloqué derrière la
porte ne peut entrer dans cet espace
3D. Fixé derrière les trous, il se
résume au point de son œil, 1D

Regardeur 4D
Son esprit est ouvert à toutes les
dimensions de l'espace qu'il regarde

Voyeur 1D
Son esprit est fermé par son obsession
unidimensionnelle de voir

Que regarde le regardeur ?

Son regard flottant sur la surface du verre,
quelque chose à laquelle il ne comprend
rien

Choc : c'est quoi, ça que je regarde ?

Perplexité : c'est quoi ?

Choc : mentalement je n'y comprends rien
Il n'y a pas d'image...
que des formes plus ou moins abstraites,
trop peu réalistes, trop éloignées du réel

Ce n'est pas une image : c'est abstrait

On dirait une machine.
Les machines de Vinci, qui
fonctionnent comme des corps humains

C'est quoi cette machine ?

Je reste perplexe devant le Grand verre
et j'ai peur qu'on me regarde : on va se
dire en voilà encore un qui ne comprend
rien à l'art

L'art c'est des femmes nus : c'est cela
qui est sur tant de tableaux

Au moins, celui qui se fiche de ma poire,
je le verrai : il sera en face de moi, de
l'autre côté du verre

Et lui aussi, il ne comprendra rien,
je l'encule

Tiens : comprendre, là est la question.
L'art c'est fait pour être compris

Regarder, comprendre, reregarder
Comprendre et regarder autrement
C'est un aller et retour : coït
Dialectique : A --> B --> C

Comprendre : tiens, sur l'étagère là,
Il y a un mode d'emploi : La Boîte verte

Je reste pour lire le mode d'emploi.
S'impliquer, actif : peu rester
sur une chose

Un peintre produit un tableau par an
ce jusqu'à Manet (1863)

Un concentré de pensée et de travail :
l'art ancien, ésotérique

Pourtant c'est si abstrait que c'est comme
l'art moderne (le cubisme)

Que voit le voyeur ?

Son voir perçant à travers les trous,
une femme nue, couchée, morte ?
au sexe rasé

Choc : c'est quoi, ça que je vois ?

Stupeur : est-ce cela ?

Choc : visuellement je suis agressé
Il n'y a que de l'image...
ou pas d'image du tout : cette image est
si réaliste, que je ne sais pas si c'est une image
ou du réel

C'est si réel que ce n'est plus une image

C'est un corps.
Les anatomies de Vinci, qui
fonctionnent comme des machines

Est-ce une machination ?

Je reste stupéfié à travers Etant donnés
et j'ai peur qu'on me voie : on va se dire
en voilà encore un qui prend son pied à
lorgner une femme nue

Une femme nue, est-ce de l'art ?

En plus, celui qui se fiche de ma poire,
je ne le verrai pas : il sera dans mon
dos, et moi acculé à la porte

Et lui aussi voudra voir, il va
m'enculer

Et voir, là est la demande.
L'art c'est fait pour être vu

Voir, voir, voir encore
Répéter le même voir
C'est circulaire : onanisme
Tautologie : A --> A --> A

Voir : bon, il n'y a rien d'autre à voir
je m'en vais, ou bien ?

Je passe à autre chose ?
Consommer, passif : demande la reproduction
multiple des choses

Un peintre produit un tableau par jour
ce depuis Manet (1863)

Une dispersion de la pensée et du
travail : l'art moderne exotérique

Pourtant c'est si réaliste que c'est
comme l'art ancien (la Renaissance)

Ce n'est pas le seul paradoxe :
En résumé : c'est transparent, mais
opaque à ma compréhension
Fenêtre à travers laquelle je ne vois
(comprends) rien
2D et 3D perspectif, mais je suis 4D
Espace plat, mais regard illimité
Une image qui n'est pas une image :
c'est trop abstrait
Il y a un mode d'emploi (La Boîte verte)
qui n'explique rien

Ce n'est pas une peinture, c'est une
machine, qui n'en est pas une (elle ne
fonctionne pas)

**En fait, qu'est ce que je regarde,
précisément (essai de description)**

En haut : un pendu femelle, une mariée
(selon la Boîte verte), avec son voile -
nuage : flottante

Flotter, une femme - machine
L'intérieur du fonctionnement féminin

Ce pendu femelle, mariée, mante religieuse
(dévore le mâle après l'amour) émet du gaz
qui la fait se gonfler de désir : celui d'être
mise à nu ? désir de se montrer

Vierge folle ?
Oh, ça c'est dans la Bible

"Matthieu 25

- 1 Alors le royaume des cieux sera semblable à dix vierges qui, ayant pris leurs lampes, allèrent à la rencontre de l'époux.
- 2 Cinq d'entre elles étaient folles, et cinq sages.
- 3 Les folles, en prenant leurs lampes, ne prirent point d'huile avec elles;
- 4 mais les sages prirent, avec leurs lampes, de l'huile dans des vases.
- 5 Comme l'époux tardait, toutes s'assoupirent et s'endormirent.
- 6 Au milieu de la nuit, on cria: Voici l'époux, allez à sa rencontre!
- 7 Alors toutes ces vierges se réveillèrent, et préparèrent leurs lampes.
- 8 Les folles dirent aux sages: Donnez-nous de votre huile, car nos lampes s'éteignent.
- 9 Les sages répondirent: Non; il n'y en aurait pas assez pour nous et pour vous; allez plutôt chez ceux qui en vendent, et achetez-en pour vous.
- 10 Pendant qu'elles allaient en acheter, l'époux arriva; celles qui étaient prêtes entrèrent avec lui dans la salle des noces, et la porte fut fermée.
- 11 Plus tard, les autres vierges vinrent, et dirent: Seigneur, Seigneur, ouvre-nous.
- 12 Mais il répondit: Je vous le dis en vérité, je ne vous connais pas.
- 13 Veillez donc, puisque vous ne savez ni le jour, ni l'heure."

Vierge folle allant se marier, perdre
son voile et sa virginité
Va être mise à nu

Ce n'est pas le seul paradoxe :
En résumé : c'est opaque, mais
transparent à ma compréhension
Porte derrière laquelle je ne peux pas
passer
3D réel (4, 5D ?) mais je suis 1D
Espace profond, mais vue limité
Une image qui n'est plus une image :
c'est trop figuratif (trop réaliste)
Il n'y a pas de mode d'emploi, rien
à expliquer... et pourtant si, il y en a un :
la Boîte noire, instructions de montage.
Ce n'est pas une sculpture, c'est une
machination, en est-ce une ?
(fonctionne-t-elle, ou non ?)

**En fait, qu'est ce que je vois,
précisément (essai de description)**

Au centre : un corps de femme nue
couchée, morte ? au sexe rasé, sur
de la paille : tombée

Tomber, une femme - corps
L'enveloppe (l'extérieur) féminine

Ce corps assassiné ? (par quel mâle,
ou mal) tient une lampe à gaz, bien
droite au bout de son bras : femme
prude et pudique, mais violée ?

Vierge sage ?
Oh, ça c'est dans la Bible

Vierge sage déchue, violée
dénudée
Est déjà nue

Marie mariée (à Joseph)
Joconde juste avant le mariage (1460 ?)
Vénus convoitée par Mars
Danaé attendant la pluie d'or
Diane lunaire, flottant dans les cieux, voilée,
bienfaitrice aux hommes et la chasse

Pendu (par la justice)
En aluminium (froid réchauffé par le gaz)

Cette boule de gaz est proche d'une chute
d'eau (imaginaire, non peinte)

Eau et gaz à tous les étages
Il y a de l'eau dans le gaz (explosion)
Fontaines et feux d'artifices (Vinci)

Cette eau fait tourner une roue à eau, dans
la partie basse du Grand verre : machines
de Vinci

La roue tournant entraîne un chariot qui va
de devant en arrière : transformation du
mouvement circulaire en mouvement linéaire.
Passage du désir et de la masturbation
féminine (circulaire) au désir et à la
masturbation masculine (linéaire)

L'aller - retour du chariot agite les neufs
moules-mâlic, célibataires en costume et
livrées, qui se gonflent de désir pour la
Mariée, pendu femelle, Vierge, Joconde,
peinture ?

Désir d'avoir (la mariée, qu'un autre
possédera ?) : jalousie

Cette peinture, qui la veut ?

Les célibataires se gonflent de gaz - désir.
Ce gaz passe par les tubes capillaires
réseau de stoppages-étalon, mesure
courbée)

Le gaz est filtré par les tamis,
se transforme en paillettes, et retombe,
tout à droite de la partie basse du Verre,
sous la forme d'une grande éclaboussure -
éjaculation (orgasme intellectuel de la
réflexion abstraite : le livre)

Masturbation intellectuelle (l'esprit)
C'est quoi l'art : jubilation du pensé ?
L'art est rationnel - mental

L'éclaboussure du désir de comprendre
rebondit en bas du Grand verre (ou
sur la page du livre) et remonte pour
passer à travers les cercles perspectifs
(en perspective et perceptifs) des témoins
oculistes : ce n'est pas tout, cette jubilation
intellectuelle : je veux voir !

Marie violée (ravie) par Dieu
Joconde une fois le tableau fini (1510 ?)
Vénus prise par Mars
Danaé après la pluie d'or
Diane portant le flambeau
menaçante aux hommes et à la chasse

Statue de la liberté (de la justice)
En cuir (chaud refroidi par la mort)

Cette lampe à gaz est proche d'une
chute d'eau (peinte dans le paysage)

Eau et gaz à tous les étages
Il y a de l'eau dans le gaz (explosion)
Fontaines et feux d'artifices (Vinci)

Cette cascade est dans un paysage
façon de Vinci : peintures de Vinci

Le paysage attire mon voir qui
commence un aller - retour corps -
paysage (Diane est la déesse de la
nature inviolée par les techniques ou
machines humaines). Masturbation de
aller - retour de mon voir qui lorgne à
travers un trou rond

L'aller - retour de mon voir agite mon
œil lorgnant seul à travers le trou, au
point que je ne suis plus que cet œil :
un œil célibataire qui se gonfle de désir
pour le corps et le paysage

Désir de voir (ce corps, qu'un autre a
possédé ?) : dégoût

Cette peinture, qui l'a eue ?

Mon œil célibataire se gonfle de désir - gaz.
Ce désir me monte à la tête (réseau cognitif qui
en prend la juste ou droite mesure)

Le désir est filtré par mon corps ou mon
esprit, se transforme en paillette, et retombe,
à mes pieds devant la porte, sous la forme
d'une éjaculation - grande éclaboussure
(orgasme physique du voyeurisme concret :
le peep-show)

Masturbation corporelle (le corps)
C'est quoi l'art : jubilation du voir ?
L'art est érotique - physique

L'éjaculation du désir de voir rebondit en
bas de la porte d'Etant donnés (ou du
peep-show) et remonte pour repasser à
travers le trou de vision : ce n'est pas tout
les plaisirs solitaires, cette jubilation
visuelle : je veux l'avoir !

Voir l'image

Une image (féminin)
en peinture, souvent une femme (depuis Titien, 1510) peinte par un homme, et le spectateur est un homme

Donc savoir, puis voir
Savoir voir l'art
On fréquente la peinture et les femmes

Voir, mais pendant ce temps, le va et vient du chariot a mis en branle un ciseau, qui s'ouvre et se ferme, tranchant l'éjaculation remontante de mon désir

Mécanisme de la frustration :
castration du voir
Actéon dévoré par ses chiens (son désir)
alors qu'il regardait Diane dénudée

Les ciseaux, dans leur acte tranchant d'ouverture - fermeture, font tourner une broyeuse de chocolat : broyer du noir (du brun). Je regrette tant de ne pouvoir la voir.

Broyer la couleur,
geste traditionnel du peintre : tourner en rond la couleur dans un bol pour qu'elle se mélange, masturbation circulaire (féminine), puis, peindre : de la pointe du pinceau agresser la toile vierge (la Mariée) : coït ou viol ?

Les peintres, éternels célibataires qui sont mariés à la peinture, ou la peinture est une sorte de masturbation productive

Produire, peindre se serait salir la virginité de la peinture, la violer, la déchirer (Fontana)

Et puis non, je ne vais pas me laisser faire : après un combat de boxe (non peint, à droite et au centre du Grand verre), je tire, neuf coups (comme neuf célibataires), mais aussi comme trois fois un fusil à trois coups (expression grivoise), à l'aide d'un petit canon - jouet (les obus utilisés par Duchamp sont des allumettes). Je vise la Mariée (aucune des neuf allumettes tirées ne l'a atteinte) : si je la touche, elle perdra son grand voile de virginité.

Atteinte, la Mariée, dé - voilée, violée, tombe et chute, devient le corps d'Etant donnés.

«Etant donnés est la Mariée déchue»

Le récit est clôt, ou plutôt, il ne finit jamais : c'est une boucle. Dans le passage de l'envers à l'endroit, le Grand verre devient Etant donnés et Etant donnés le Grand verre, sans fin.

Avoir la femme

Une peinture (féminin)
et c'est souvent l'image d'une femme peinte par un homme (depuis Titien, 1510) et le spectateur est un homme

Donc avoir, pour savoir
Connaître une femme
On fréquente les femmes et la peinture

Avoir, mais la porte et le mur empêchent toujours mon corps de passer, coupant mon désir d'entrer dans l'espace et de rejoindre ce corps

Mécanisme de la frustration :
castration du corps
Actéon dévoré par ses chiens (son désir)
alors qu'il regardait Diane dénudée

La porte brune, et le muret de brique brun - rouge retiennent désespérément le voyeur : il ne peut que broyer du noir (du brun), que regretter de ne pouvoir l'avoir.

Voir l'inaccessible, habitude de tout regardeur d'un tableau : il désire ce qui est peint sur le tableau, mais ne l'aura jamais : ce n'est qu'une image. Et on ne peut avoir, posséder, que ce qui existe, des corps, du réel, non de l'image. Ne reste qu'à tourner en rond devant l'image, sans jamais ne pouvoir entrer dans l'image.

Pénétration du regardeur refusée qui provoque chez lui l'acte masturbatoire et la consommation pornographique :

Consommer de l'image, se serait salir l'image, la violer, l'assassiner (Fontana)

Et puis non, je ne vais pas me laisser faire : je saisis une hache, défonce la porte (comme une seconde virginité brisée) et je me tire cette femme. Alors surprise : ce n'est pas une femme : tout est du faux - semblant. Ce n'est que du cuir tendu sur une armature de fer, le décor est peint, et la lumière changeante, si naturelle est réalisée par des nuages de coton qu'un ventilateur agite, et le bruit de la chute d'eau est un bruitage mécanique : illusion.

Atteint, le corps d'Etant donnés se voile d'illusion, monte, s'accroche dans l'inaccessible artistique : Mariée

Etant donné devient la Mariée du Grand verre.

Dans ce récit, le Grand verre, machine abstraite, produit le fonctionnement, alors qu'Etant donnés, machination figurative fournit l'histoire. Le Grand verre assure le narratif, la manière de raconter l'histoire, Etant donnés la narration, l'histoire elle-même. C'est-à-dire que le Grand Verre est le signifiant du récit (du signe), alors qu'Etant donnés en est le signifié. Comment dire et quoi dire, c'est l'envers et l'endroit, tournant en boucle, de tout récit. Signifiant et signifié, c'est l'envers et l'endroit, tournant en boucle, de tout signe.

«Le signifiant est comme le côté pile d'une pièce de monnaie, dont le côté face est le signifié : ils sont indissociables et créent une seule et même pièce : le signe. Il n'y a pas de pièce de monnaie qui n'ait qu'une face ; de même il n'y a pas des signe qui ne soit que signifiant ou que signifié» (De Saussure). «Tout ceci est infra - mince» (Duchamp)

L'histoire est donc finie. Bon et alors ? ça veut dire quoi tout ça ? Justement, cela ne veut rien dire du tout. Et parce que cela ne veut rien dire, cela peut tout dire : vouloir dire une chose, c'est empêcher toutes les autres choses de pouvoir se dire. Par contre, ne rien vouloir dire, c'est permettre à toute chose de pouvoir se dire.

Ainsi, cela ne veut rien dire, mais tout ce que l'on a pu dire existe désormais : la peinture est-elle une fenêtre ouverte sur le monde, ou est-elle opaque, illusion transparente ou surface peinte, image ou matière ? Combien de dimensions ont l'espace regardé et le regardeur regardant, une, deux, trois, quatre, plus ? Le regard, est-ce le voir ? Connaissance, savoir ou voir voyeuriste ? Le regard est-il libre, le voir emprisonné ? A quoi servent les mesures et les machines à voir (le Portillon de Dürer), sinon à nous emprisonner ? Et la perspective, sinon à fermer et à cloisonner l'espace ? La peinture, est-ce une machine ou une machination ?

Pourquoi peint-on autant de femmes nues sur les tableaux ? Et pourquoi les peintres comme les regardeurs sont-ils si souvent des hommes ? Aimer une peinture, est-ce aimer l'art pictural (l'art) ou le sujet peint (une femme), Marie, Joconde, Vénus, Danaé, Diane, et même la liberté ? C'est quoi peindre ? Tourner masturbatoirement de la couleur pour violer la virginité d'une surface ? C'est quoi ce désir de faire des tableaux ? Et ce désir de les voir ? Et ce désir de les posséder (par achat : la peinture, une prostituée ? ou par vol : la peinture violée) ? Femme peinte et peep-show (ou photographie, vidéo pornographique) : quelles différences ? La pornographie comme l'art jouent d'une illusion, et de la frustration (c'est cette frustration qui en provoque la consommation toujours renouvelée) : pourquoi a-t-on besoin d'art, ou de pornographie ? Sommes-nous tous célibataires, de quoi ? De quel désir inassouvis ? Et l'art, et les femmes - modèles, pour les peintres ou pour les peep-show, pourquoi rêvent-elles tant de se mettre à nu ? C'est quoi ce fantasme de viol ? Pourquoi le désir se transforme-t-il en masturbation visuelle ? Et pourquoi la honte et la peur suivent-elles cette masturbation ?

Pourquoi la peinture, le pendu femelle, la Mariée, la Joconde, est-elle voilée d'une aura, et accrochée au mur, inaccessible ? C'est quoi cet aura de l'art, divinisé ? Pourquoi les regardeurs, moules-mâlic, célibataires, sont-ils creux et vides ? C'est quoi ce manque, cette attente de l'art comme une divinité ? Pourquoi les peintres, broyeuse de chocolat, tournent-ils en rond dans leur atelier, cogitant la peinture à faire comme une masturbation intellectuelle, olfactive et visuelle ? Voir, n'est-ce pas viser et tirer ? Jouir de l'art, c'est quoi, par rapport à la jouissance physique ? Et encore : c'est quoi, l'art ? qu'a-t-on besoin d'art ? Qu'a-t-on besoin de ce simulacre, de ce signe ? C'est quoi un signe, un signifiant, un signifié ? C'est quoi un récit, une histoire, du narratif, de la narration ? etc. etc.

Mais alors, ce n'est plus de l'art : c'est de la philosophie. Et si c'était la même chose ? Et si l'art, c'était de la philosophie ? Regardez de Vinci, Titien, ..., Manet, tous philosophent, agitent des concepts, posent des questions ; mais pas de manière sérieuse. L'art, ce serait la philosophie avec humour, une philosophie amusante, séductrice, charnelle, désirante, érotique.

C'est de même que jouent les Ready-made, cette quinzaine d'objets choisis au hasard, «parce qu'ils ne me disaient rien) (et donc peuvent tout dire), n'étaient pas beaux, sont incolores, insipides, ne provoquant aucune délectation». Aucune délectation, non, mais de l'inspiration, sans doute : les Ready-made se retrouvent dans la lecture de la nappe recto - verso tendue entre le Grand verre et Etant donnés. La plupart ont même préparés ces deux grands nœuds, au point que certains des Ready-made sont intégrés (bien que très transformés) dans les deux œuvres.

Le premier Ready-made date de 1912. C'est une roue de bicyclette en acier noir que Duchamp avait trouvée dans la rue, ramenée dans son atelier et fixée à l'envers sur un tabouret de bois blanc. Il la regardait, la faisant tourner sur l'inamovible tabouret. Le crépitemment étincelants des rayons et celui du bruit des roulements à bille lui rappelaient «un feu de bois dans la cheminée» et l'inspirait, rien de plus. Rien de plus, sinon que, depuis cette date et jusqu'en 1924 au moins, il recueillait ainsi une quinzaine d'objets divers, les prélevant à leur usage normal, et les rapportait dans son atelier, où ils prenaient un usage détourné, renversé : celui d'être des objets inspireurs.

chperret@emaf.ch

La première réelle exposition d'un Ready-made date de 1917, après le refus de l'Urinoir. Ils étaient exposés comme Ready-made, non comme sculptures, objets ou œuvres d'art. Ready-made comme «prêt - fait», soit déjà fait ou près à être fait. Le statut du Ready-made comme art est problématique, parce qu'une telle proposition remet totalement en cause la définition de l'œuvre d'art et la limite séparant l'art des objets usuels. Or Duchamp a signé et daté ses Ready-made : il les proposait donc comme art, signés par un artiste, inventés à un moment précis de l'œuvre de cet artiste.

L'art ce serait tout ce qui a été fait de main d'homme en vue d'un pur usage artistique ou esthétique : un usage de contemplation, de délectation, de réflexion ou d'inspiration. Un objet ou une œuvre d'art n'a a priori pas d'autres usages, en particulier pas d'usages intéressés (une roue pour se déplacer à bicyclette, un tabouret pour s'asseoir, un urinoir pour pisser, une peinture pour cacher une tache sur le mur...). Dans cette courte énonciation, deux cas posent déjà problème : le tabouret et la peinture cachant la tache. Au Bauhaus, dès 1919, Gropius et son cercle prétendent créer des tabourets qui sont de l'art. Et la peinture cache - tache, n'était-elle pas, pour le peintre qui l'a patiemment faite, une œuvre d'art, ensuite utilisée par son acheteur comme simple réparatrice couvrant un défaut. Et finalement, pourquoi la roue, plus grande invention humaine, et les urinoirs, plus grande invention anglaise, ne seraient-ils pas des œuvres d'art ?

Remarquant ainsi qu'on ne pouvait définir l'art comme je l'ai fait plus haut, Duchamp simplifie la question : art, en grec techné, signifie faire. Est art, tout ce qui est fait. Et faire c'est choisir (choisir de faire ceci plutôt que cela, comme ceci plutôt que comme cela), alors l'art, c'est choisir : il suffit de choisir (ou du moins, c'est par là que cela commence) choisir un certain nombre de choses, phénomènes, mots, impressions, concepts, etc. Duchamp insiste sur le fait qu'il ne faut pas en choisir trop : «un de temps en temps, cela suffit», qu'il ne sert donc à rien de choisir pour choisir. Mais alors, c'est choisir pourquoi ? C'est choisir pour être inspiré. Et si le choix et le début de l'art, l'inspiration en est le réel commencement : une inspiration sans fin, ce serait l'art selon Duchamp.

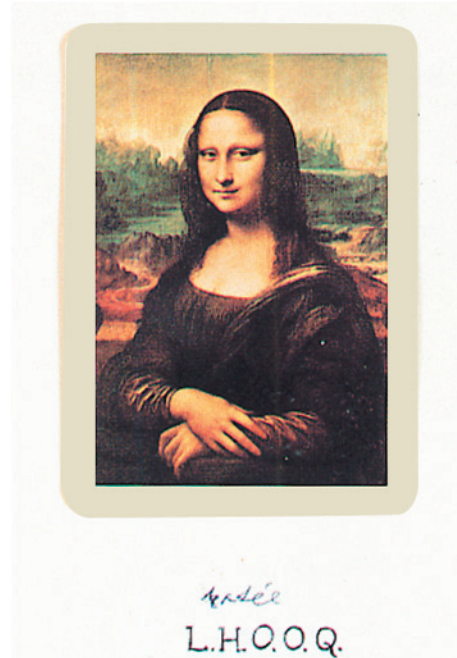
Afin d'assurer l'infinitude de cette inspiration, Duchamp disait choisir ces Ready-made, déjà faits prêts à inspirer, au hasard, sans but, sans goût ni délectation. Le ready-made parfait, l'art parfait, ce serait commencer par la chose la plus quelconque, banale, insipide, inodore, quotidienne que l'on puisse trouver, et en être, malgré tout, sans fin inspiré. Alors, la vie entière deviendrait art : l'art c'est la vie, au plus quelconque.

Tous exposés dans les années 60, les Ready-made eurent une immense influence sur le développement des réflexions contemporaines sur l'art. Faire de l'art disparaissant alors, au profit d'une interrogation sur la nature de l'art ; faire de l'art devenant : définir l'art. Ainsi, l'art conceptuel, apparu avec Joseph Kosuth et Laurence Weiner, et qui est toujours d'actualité, repart de la question du Ready-made. De même Warhol et le Pop art prennent des objets de consommation courante comme Ready-made et les transposent dans le champ «art». Même la peinture monochrome (ou le choix spécifique d'une couleur, aurait eu de la peine à s'établir sans les Ready-made de Duchamp. De là, vient une double définition, qu'en son temps nous questionnerons : tout ce qui apparaît dans le contexte de l'art (monde de l'art, galeries, musées, revues, etc.) est de l'art ; tout ce qui est décrété art par un artiste (ou toute personne du contexte de l'art) est de l'art.

Il semble pourtant que les artistes de ces quarante dernières années n'aient pas retenu l'essentiel des Ready-made de Duchamp : leur pouvoir inspireur, qui constituent des réseaux de nappes interprétatives, et que c'est cela, l'interprétation, qui est l'art.



L.H.O.O.Q. ready-made aidé, 1919, crayon sur reproduction carte postale de la Joconde de Vinci, 20 x 12 cm, collection privée



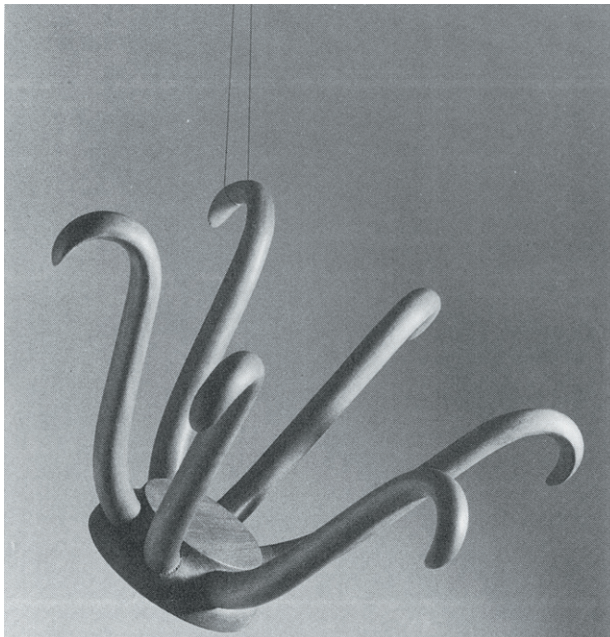
L.H.O.O.Q. rasée, ready-made, 1965, dos d'une carte à jouer éditée par le Musée du Louvre, 21 x 14 cm, New York, MOMA



Fontaine (Urinoir), ready-made, 1917, urinoir en porcelaine blanche signé R. Mutt, photographié par Alfred Stieglitz, 63 x 70 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)



Porte-bouteille (Egouttoir ou Hérissson), ready-made, 1914, égouttoir à bouteille du Bazar de l'Hôtel de ville de Paris, 57 x 37 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)



Porte-manteau, ready-made suspendu au plafond, 1917, porte-manteau en bois, 24 x 14 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)



Trébuchet, ready-made fixé au sol, 1917, porte-manteau en bois et acier, 12 x 100 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)



Roue de bicyclette, ready-made aidé, 1912, roue de bicyclette en acier noir fixée à l'envers sur un tabouret de bois blanc, 127 x 60 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)

Proposition de Ready-made :

Utiliser un Manet
(ou un Rembrandt ?)

comme planche à repasser

MD

Proposition de Ready-made, 1919 ?, jamais réalisé



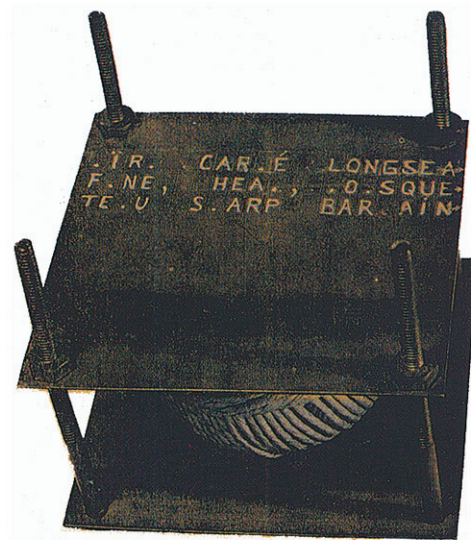
Pourquoi ne pas éternuer, Rose Sélavy ? (Why not sneeze, Rose Sélavy ?) ready-made aidé, 1921, 152 cubes de marbres en forme de sucre, os de sèche et thermomètre dans une cage à oiseau en acier blanc, 11 x 22 x 16 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)

En prévision du bras cassé, ready-made suspendu, 1915, pelle à neige en aluminium, manche en bois, 132 x 40 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)



Prière de toucher, ready-made fabriqué, 1947, papier maché peint sur carton mis sous verre, maquette, 25 x 23 cm, Los Angeles, collection R. Shapazien

Eau & gaz à tous les étages, ready-made, 1959, plaque de laiton d'entrée d'immeuble parisien, 15 x 20 cm, 137 exemplaires,



A bruit secret, ready-made aidé, 1916, pelotte de ficelle en crin, fixée entre deux plaques de cuivre portant l'inscription : "P.G .ECIDES DEBARRASSE LE. D.SERT FURNIS. ENT AS HOW.V.R COR.ESPONDS" (recto) et ".IR. CAR.E LONGSEA F.NE, HEA., .O.SQUE TE.U S.ARP BAR.AIN" (verso), plaque fixée par quatre vis et écrous de laiton, offert à Arensberg, qui le renvoya à Duchamp avec un objet pris dans la pelotte. Quand on secoue le ready-made, l'objet inconnu émet un bruit. Duchamp décréta l'interdiction d'ouvrir le ready-made, 13 x 13 x 11 cm, Philadelphia Museum of Art



50 cc d'Air de Paris, ready-made suspendu, 1919, ampoule de physique en verre, portant l'inscription "Série physiologique", 13 x 8 cm, Philadelphia Museum of Art

... pliant, ... de voyage, ready-made, 1916, fourre de couverture de machine à écrire de marque Underwood en simili-cuir, 23 x 60 cm, Milan, collection Arturo Schwarz (réplique de 1964, original perdu)





3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie, ready-made, 1916, peigne en acier pour toilettage de chien, portant en inscription peinte son titre, 17 x 3 cm, Philadelphia Museum of Art

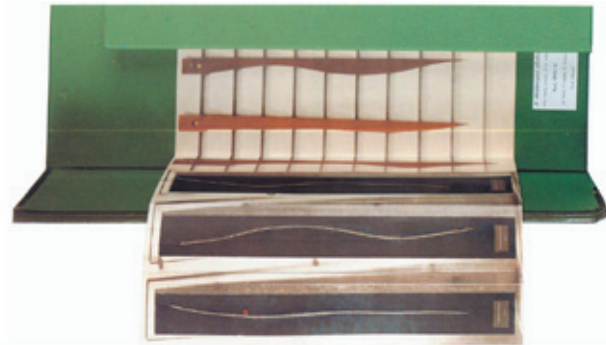
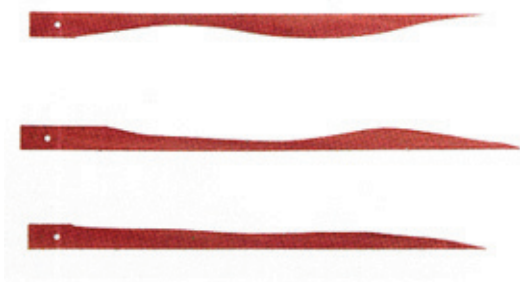
Poils, ready-made aidé, 1946, mèche de cheveux, poils d'aisselle et touffe pubienne scotchés sur papier protégé par une plaque de plexiglas, 19 x 15 cm, New York, collection privée



Porte n'ouvrant ni ne fermant, ready-made aidé, 1927, porte en bois de l'atelier parisien de Duchamp, 11 rue Larrey, 250 x 100 cm, New York, MOMA, (réplique de 1964, original perdu)

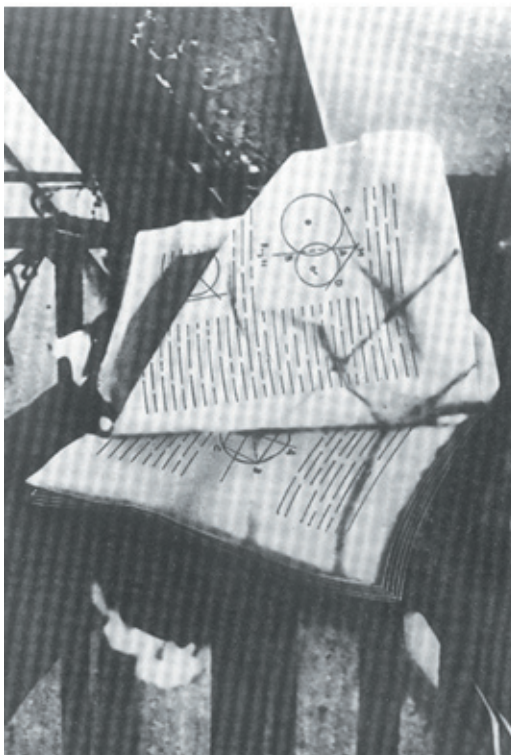
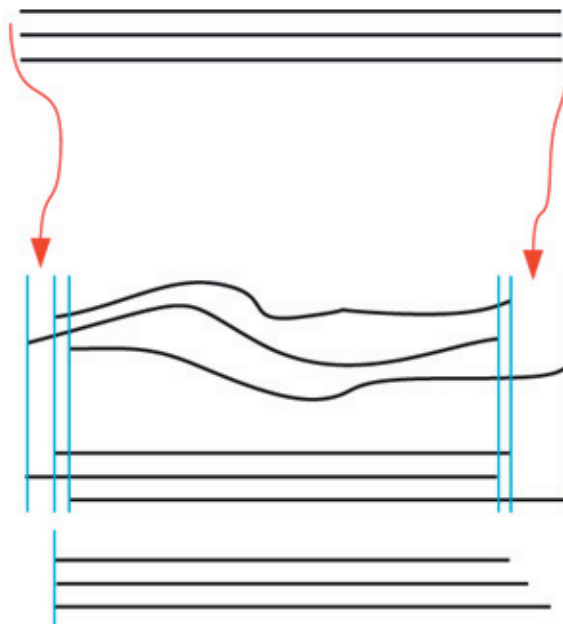


Fresh Widow, ready-made aidé, 1920, cuir noir fixé au dos d'une fenêtre en bois bleu de Do it yourself nommée "fenêtre française", 77 x 51 cm, New York, MOMA

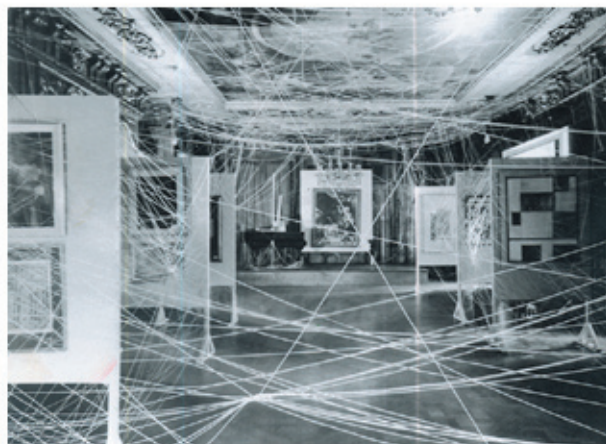


3 stoppages - étalon, ready-made fabriqué, 1913, 28 x 129 x 23 cm, New York, MOMA

Trois bouts de ficelle de 1 m de long ont été élevés chacun à 1 m du sol, puis lâchés. Retombés courbés au sol, ils furent collés sur des règles en bois de 1 m et donnèrent lieu à l'invention de 3 mètres courbes, de longueur variable, matérialisés sous forme de règles en bois, le tout placé dans un coffret de bois.



Ready-made malheureux, ready-made, 1919, ouvrage de géométrie placé au vent accroché à la barrière d'un balcon, jusqu'à ce que destruction totale s'ensuive, photographie (original détruit)



First Papers of Surrealism, ready-made, 1942, installation de fils de coton blanc tendus à travers les 500 m² de l'exposition surréaliste du même nom, New York, 1942, photographie (original détruit)

Lors du film réalisé à l'occasion de sa grande exposition de 1962 à Pasadena, Marcel Duchamp fait dire à son interviewer : « nous avons commencé cet entretien avec un artiste, et j'ai maintenant l'impression de quitter un philosophe ». Est-ce dire que Duchamp, en refusant de faire – pour proposer le Ready-made -, quitte l'art pour la philosophie ? ou propose-t-il une philosophie de l'art ? ou même un art philosophique ?

chperret@emaf.ch

C'est la lecture des Ready-made qui devrait le déterminer, lecture toutefois compromise dans un cours écrit. Parce que, par essence, cette lecture ne peut être qu'interprétative, issue de l'interprétation libre et personnelle ; subjectivement inspirée ou un – spirée : profondément unique pour chacun et multiple pour tous : « toutes les interprétations sont justes, et toutes les interprétations sont fausses – c'est le regardeur qui, de par son interprétation, donne le sens à l'œuvre ; en ce sens, se sont les regardeurs qui font les tableaux -. » Les regardeurs, pluriel, multiple... hors un texte écrit, comme celui-ci, a un auteur, un, singulier, unique... Livrer une (mon) interprétation est un risque : celui d'imposer un (mon) point de vue, là où tous les points de vues sont valides, nécessaires... et qu'un point de vue n'est simplement pas suffisant. De manière à diluer ce risque, je ne vais pas proposer ici des interprétations trop particulières, précises, spécifiques. Je vais plutôt aborder la question de loin, de façon à englober l'aspect général du système : (réseau – rhizome – nappe) des ready-made.

Nous avons en effet vu (cf.2. Pour une théorie de l'interprétation) que toute interprétation particulière tend à rejoindre, coïncider, frôler, glisser, vers une ou d'autres interprétations. L'ensemble réalisé par cette collusion crée une méta-interprétation (ou un hypertexte). Ces méta-interprétations constituent l'aspect général du système ; méta signifiant : au-dessus, au-delà, après (comme dans <métaphysique>). Nous allons donc au-dessus, au-delà, après les particuliers de chaque interprétation possible (ou impossible) pour chaque Ready-made ; dans une sphère globale issue du plus grand nombre imaginable d'interprétations recoupées ; soit directement à la résolution de la charade (non pas <mon premier est, mon second est...>, mais <mon tout est...>.

Et mon tout est... chez Duchamp artiste – philosophe ou philosophe – artiste : « qu'est-ce que l'art ? »

1. Pour régler la question de la peinture.

Pourquoi donc, quand il pense à la nature de l'art, tout occidental moderne pense peinture ? Au point qu'être artiste c'est être artiste – peintre. Lorsqu'on dit « école d'art » on entend « atelier de peinture », alors que l'art peut être sculpture, musique, danse, architecture, cuisine, tout... Un excellent garagiste n'est-il pas un artiste, lorsqu'il parvient à fabriquer de ses mains un joint de culasse désormais introuvable ? ou une fleuriste, ou un comptable ?... Régler la question de <art = peinture> c'est aussi régler celle des médiums ou des moyens techniques : peinture, sculpture, musique, danse, architecture, cuisine... ne sont que des techniques. L'art utilise ces techniques, mais est indépendant d'elles : il peut y avoir art indépendamment de la technique choisie, comme il peut tout aussi bien ne point y avoir d'art : toutes les peintures ne sont pas de l'art (ainsi du paysage de loisir réalisé un dimanche matin par un retraité sans prétention, ou du tableau acheté par cet autre pour masquer une tache sur le mur de sa cuisine ou le décorer comme d'une image de calendrier).

Afin de montrer que l'art ce n'est pas une question de technique, que ce n'est pas une question de peinture, Duchamp redescend d'un cran et règle la question de la technique picturale ; la plus grande des techniques picturales étant la perspective.

1a. La perspective

Apparue à la renaissance (période fondatrice de notre amour pour la peinture), la perspective est théorisée par De Vinci comme le moyen par excellence de créer un espace. Grâce à la perspective, la peinture devient « une fenêtre ouverte sur le monde ». Mais quel espace, quel monde ? Un monde factice, feint (peint), illusoire, mensonger. L'idéal de l'art serait-il le mensonge ?

Mensonge de faire croire que... (ce personnage là-bas tout petit en haut de l'image est loin, très loin, de cet autre personnage si grand qui occupe toute la zone droite du tableau – ni plus loin ni plus proche, en fait,

l'image étant une chose plate, la surface du tableau ayant une profondeur d'exactly zéro millimètre... - pourquoi nous faire croire que des centaines de mètres ouvrent la profondeur entre nos deux figures ?). Mensonge, tromperie, la perspective, c'est l'art de foutre le doigt dans l'œil des gens. Dans sa dernière peinture, Tu m', Duchamp le démontre, un rince – verre menaçant de crever l'œil de celui qui... se rince l'œil.

Œil = verre, donc ; ou verre = regard, désir ou plaisir du regard, envie irréfrenable d'y voir et d'y croire : pulsion scopique. Le Grand verre, ou A regarder d'un œil de près jouent de la même métaphore... mais Fresh widow la détruit : « la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde » a dit De Vinci, peintre de La Joconde, bon... fermons la fenêtre, opacifions son verre de morceaux de cuirs noirs. Cette <fenêtre française> (c'était le nom du modèle dans le do-it yourself du grand-magasin), cette <french window> est alors rebaptisée, par subtil glissement de lettres, <fresh widow> ou <veuve récente>... qui est veuve ? la Joconde ? la peinture ? et qui est son mari décédé ? De Vinci ? le peintre ? comment – pourquoi – est-il mort ? de s'être mis le doigt dans l'œil ?

Histoires : Diane, déesse de la chasse, prenait son bain, nue sous une cascade. Actéon, jeune chasseur, passait par là et, malencontreusement, la vit.. il resta fasciné. Mais ne pouvant être vue nue, la déesse le punit : elle le transforme en serf et retourne ses chiens contre lui... Actéon meurt, lacéré par ses propres chiens de chasse. (métaphores : la chasse – pulsion scopique, les chiens – désir). Meurtre dans un jardin anglais (The Draughtman contract), film de Peter Greenaway (1991) : un dessinateur est engagé pour dessiner le jardin d'un propriétaire noble, son salaire étant qu'il pourra coucher avec la maîtresse des lieux. Afin de réaliser l'implacable précision perspective, il utilise le dispositif de Dürer, visant de son œil aligné au guidon et dioptrés au travers un vitre quadrillée, véritable fusil à voir. Pour toute récompense, on lui crèvera les yeux, avant de le tuer d'un coup de revolver.

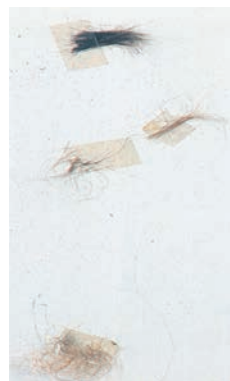
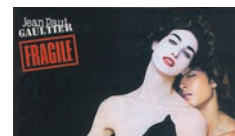
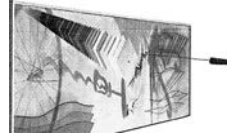
L'illusion perspective, c'est la perte, dans son propre désir de voir... c'est la pulsion scopique, meurtrière, qui accoutume et condamne le regardeur à une masturbation visuelle morbide... ou comment fonctionne la pornographie ? pourquoi y a-t-il des magazines sur papier glacé (vitré) et des peep-shows (Etant donnés) ?

1b. La femme

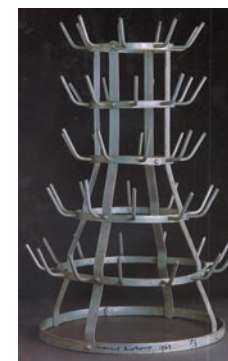
Le dispositif perspectif dirige la pulsion scopique vers un objectif déterminé : la réalisation du désir ou l'idée fausse, illusoire, que ce désir est réalisable. Quoi de mieux comme objet, qu'une femme ? Lascive, offerte, provocante, nue de préférence, à poil... Ready-made Poils. Qui à chaud au cul, LHOQQ, avec (à poil) moustaches... à peigner (à peindre), avec un peigne à chien ... les chiens... Montera-t-elle les crocs (comme l'Olympia de Manet) ? se défendra-t-elle ? mordra-t-elle ? crèvera-t-elle ? Des dents du peigne aux pics du Porte-bouteille, les pointes dangereuses foisonnent dans les ready-made. Ou va-t-elle se rhabiller, cette Mariée mise à nu (comme la Maya de Goya) ? Le porte-bouteille a aussi la silhouette d'une robe, cachant la nudité, le sous-bois, tel Underwood, fourre de machine à écrire.



chperret@emaf.ch



Faut-il donc que la femme soit nue (vue) ? Faut-il donc qu'elle soit une putain ? Avant la renaissance, nulle nue... que des femmes voilées, des saintes... Tout l'art médiéval nous montre, en termes de femme, Marie et Marie et Marie, la Vierge (mariée à Joseph, violée par Dieu, la sainte voilée...). Faut-il donc que la femme soit vierge ou putain (Mariée voilée ou Etant données violées) ? N'y a-t-il pas d'autre alternative ? un entre-deux ? Ou : La Joconde, la femme de l'art par excellence, n'est elle pas entre-deux : vierge et putain à la fois ? Voilée elle a pourtant un sourire qui appelle au viol, posant comme Marie elle n'est que le portrait d'une jeune femme à marier. Double destin de la Joconde – LHOQ : elle est à la fois vierge, voilée, enrobée et se défendant (porte-bouteille) et à la fois putain, provocante, lascive, vulgaire, nue : Fontaine... L'urinoir a la même silhouette que le porte-bouteille, la même silhouette que la Joconde, la même silhouette que la Vierge Marie... de là à mettre Marie dans l'urinoir... (cette phrase a déjà fait scandale à Fribourg – c'est déjà fait, ready-made, inutile d'insister, merci ou merde – rappelez-vous du contexte : 1914 – 1930, fortes années d'anticléricalisme, puisque l'Eglise avait pactisé avec les nobles généraux de la Grande Guerre pour envoyer la populace au tire – pipe).



Vierge et / ou Putain ? Vierge sage ou vierge folle ? voilée ou violée ? LHOQ, chaud... froide ou chaude ? Il y a, dans les ready-made des matériaux chauds et des matériaux froids (chaud : le bois – Porte – manteau – la ficelle – A bruit secret – les poils ; froid : l'acier, le verre, la céramique – Fontaine -). Froide ? distante, détachée, suspendue... idéale. Chaude ? là, immédiate, par terre... évidente. Il y a des ready-made suspendus (Porte – manteau) ou au sol (Fontaine). En haut et en bas, voire des Ready-made qui sont destinés à nous faire tomber, dans haut en bas, tel le Trébuchet.

Histoire : c'est Eve, non, qui fit la chute d'Adam ?
La femme qui fait chuter l'homme.

La femme est le sujet (plutôt l'objet) prétexte de l'art... à condamner. Il faut laisser la femme hors de l'art et de sa prison, qu'elle vive libre : qu'elle soit sujet et non objet. La peinture... c'est féminin ! On dit le peintre, le pinceau, le sujet, le spectateur, le regardeur, le publique ; et la peinture, la couleur, la toile, la vue, la perspective...

Non, tout ça : technique, perspective, femme, n'est pas l'art.

2. Pour régler la question de l'art

Mais alors l'art c'est quoi ? ou, pour reprendre le cas particulier de l'art pictural, quelle différence y a-t-il entre une peinture achetée au marché aux puces (Joconde en carte à jouer – LHOQ rasée -) et une peinture exposée au musée (Joconde elle-même).



2a. Hauts – arts et bas – arts

Vierge, idéale, élevée, haut ou putain, immédiate, au sol, bas ? L'art est-il haut ou bas ? Il y a des ready-made suspendus ou au sol ; et, attention jeu de mot : hauts arts – beaux-arts – eaux arts / bas arts – bazars – gaz arts. Le musée : beaux-arts, le marché aux puces : bazars. Ou : si l'art ce n'est pas la peinture, alors pourquoi sous terme d'art tout occidental moderne pense musée, soit Beaux-arts ? Lorsqu'on dit « école d'art » on entend « Beaux-arts », alors que l'art peut être bas, simple, vulgaire, tout ou rien... Parvenir à dégueuler après une fête trop arrosée n'est-ce pas de l'art ? pisser droit ?...

Régler la question de <art = beaux-arts> c'est aussi régler celle de la célébrité ou de l'art des musées, Du Musée (Le Louvre) : attaquer La Joconde (LHOOQ). L'art est médiatisé par une telle célébrité, mais est indépendant d'elle : il peut y avoir art indépendamment de la reconnaissance de Beaux-arts, comme il peut tout aussi bien ne point y avoir d'art dans les musées : toutes les peintures exposées au Louvre ne sont pas de l'art (ainsi de ce tableau d'intérêt de témoignage historique, parce qu'il documente une bataille importante), et toutes les peintures de grand intérêt artistique ne se trouvent pas au Louvre (ainsi que ce tableau d'un grand maître qui dort, oublié, dans le grenier d'une grand mère).

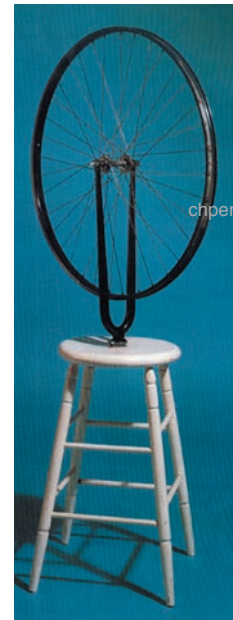
Ready-made suspendus, hauts : Porte-manteau, pelle à neige de En prévision du bras cassé, ampoule de verre d'Air de Paris, roue de bicyclette. Ready-made au sol, bas : Tabouret sous la roue de bicyclette, Trébuchet, Porte-bouteille, A Bruit secret. Grand verre à la mariée suspendue ou Etant donnés la vierge déchue : tous se valent, aucun n'est plus beau ou haut que l'autre, aucun plus bas non plus.

Mais haut = eau et bas = gaz. Histoires (taoïste) : L'eau coule toujours vers en bas... et les gaz montent toujours. Ce qui est haut (eau) ne peut que descendre (trébucher) ; ce qui est bas (gaz) ne peut que monter. Il y a un point de croisement du haut qui va en bas et du bas qui va en haut, un point de rencontre entre l'eau chutant et le gaz montant. Quand l'eau rencontre le gaz (ménagère et populaire), il y a de l'eau dans le gaz, soit : ça fait explosion.

Il y a des ready-made aqueux (Fontaine, Porte bouteille qui est un égouttoir à bouteille, LHOOQ ou son con est humide) et des ready-made gazeux (LHOOQ ou va péter, l'ampoule de verre d'Air de Paris, la Porte à courant d'air qui n'est ni ouverte ni fermée). Alors eau ou gaz ? ou eau et gaz, à la croisée de leur rencontre, toujours : Eau & Gaz à tous les étages... Chute d'eau et gaz d'éclairage. Et à la croisée, l'idée c'est l'explosion – ni haut ni bas, sans mesure, littéralement un boum démesuré.

2b. En finir avec les règles

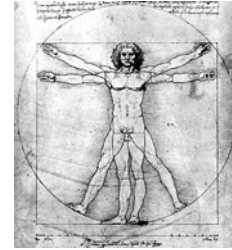
On dit : « fait dans les règles de l'art ». L'art connaît-il des règles ? La perspective sans doute – mais la perspective ce n'est pas l'art -. Les règles, qu'est-ce ? Un ensemble de critères déterminés, absolus ; des codes, des valeurs, des mesures. Ainsi haut et bas se mesurent-ils. Mais trente centimètres de haut... est-ce haut ou bas (pourquoi ne dit-on pas trente centimètre de bas) ? Le mesure de hauteur (ou de bassesse) est relative : trente centimètre c'est haut pour une règle de dix centimètres, et c'est bas pour une règle d'un mètre. Et la règle d'un mètre, c'est quoi ? un mètre, c'est quoi ? cent centimètres ? un quarante millionième du méridien terrestre ? la longueur exacte du mètre étalon stocké à Paris ? Duchamp répond par les Stoppages étalon : trois bout de ficelle d'un mètre sont laissés tombé au sol, depuis une hauteur d'un mètre. A leurs divers atterrissages, ils produisent trois fois un mètre courbe, de longueur variable ; mètres nouveaux qui donneront trois diverses longueur à un même objet mesuré.



chperret@emaf.ch



De Vinci : « l'Homme est la mesure de toute chose » ; dommage jusqu'à ce que De Vinci ait plié l'homme à la mesure géométrique, définissant plutôt ceci : l'Homme géométrisé est la mesure de toute chose, voire : la géométrie est mesure de toute chose. Non, et Duchamp de détruire la géométrie, en plaçant un ouvrage des démonstrations euclidiennes sur sa fenêtre, jusqu'à ce que, battu par le vent, il se déchire : Ready-made malheureux.



et@emaf.ch

L'art ne connaît point de mesure, point de règle, point de valeur : il n'y a pas de mieux et de moins bien, de même qu'il n'y a aucune raison pour que l'art vaille un prix – une valeur économique -.

3. L'art ? inspiration et interprétation

Sans règle donc, ni haut ni bas, ni eau ni bas... juste explosif. Soit à la fois voilé et violé ; à la fois Grand Verre et Etant donnés... « l'un étant le revers de l'autre ». Voilé : abrité, couvert ; violé : ouvert, à briser.



3a. Abris

A Bruit secret : constitué d'un objet inconnu enfermé dans le noyau d'une pelote de ficelle, fermé par deux plaques de laiton vissées et écrouées, portant une inscription déchiffrable mais insensée. Secouez le tout : l'objet inconnu teinte d'un son mystérieux. Tout l'intérêt est là. Dévissez le tout, découvrez l'objet et aucun mystère ne sera plus, le son en deviendra banal. C'est le mystère qui est inspirant ; le mystère qui va nous faire interpréter (c'est objet, cela peut être ceci ou cela ou encore ci ou ça...). L'art demande un secret, une capacité de se voiler, un mystère... il est « ésotérique » dit Duchamp.



Ce pourquoi aucune de ses propositions ni explications ne sont claires, directes : toutes recouvertes du même mystère, elles suggèrent l'inspiration et éveillent notre conscience interprétative. C'est sans doute ça, une grande œuvre : elle est et reste fondamentalement mystérieuse. Le sourire de la Joconde ne s'explique pas plus que la maternité de la Vierge Marie ; et ce sont ces lèvres impossibles qui sont le début de l'art.

3b. A bris

Air de Paris : une ampoule de physicien fabriquée à Paris est offerte à Arensberg, collectionneur de Duchamp à New York : elle contient un peu d'air de Paris. De New York, on ne peut qu'imaginer l'odeur de cet air... le seul moyen de le connaître est de briser l'ampoule : un instant, on pourra humer cet air, un court instant, éphémère... perception est éphémère, est-ce dire que l'art (l'air) est éphémère ? Fallait-il briser l'ampoule et consommer l'acte, ou la conserver ? juste la re – garder ?



Si l'art doit être profondément mystérieux, il ne doit pas resté enfermé, confiné, écroué. Le mystère ne doit pas être conservé jusqu'à l'idolâtrie ; trop de dévots respectent trop une Joconde qui n'est qu'une peinture qui sourit bêtement ou une Vierge qui n'est qu'une Marie engrossée. Il faut donc briser la vitre de la respectabilité, libérer l'œuvre de son piédestal, la faire chuter, descendre, al décrocher du mur, la piétiner au sol, en jouir, la consommer... briser l'ampoule.

3c. A briser : l'abris

chperret@emaf.ch

Tout ceci est bien contradictoire : une fois (A Bruit secret) il faut conserver ; une fois (Air de Paris) il convient de consommer... ou Grand Verre suspendu et Etant donné déchu. C'est une chose et son contraire : froid et chaud, haut et bas, suspendu et chuté, eau et gaz, voilé et violé, abrité et brisé. N'est-ce pas ce qu'il convient d'appeler la tension esthétique ?

Une chose intéressante n'est pas donnée telle qu'elle : une <lumière claire> est une proposition exacte mais sans intérêt esthétique : elle n'éveille rien en nous, ne provoque aucune inspiration, ne dégage aucune envie d'interprétation. Il en est tout autre d'une <lumière sombre>, ou ce pourquoi Racine a éveillé tout notre sens esthétique du langage en écrivant : « cette obscure clarté qui tombe des étoiles ».

Duchamp, c'est ça : ni A, ni B, ni A égale a, ni B égale b, mais ce qui se passe dans la rencontre entre A et B ou A / B... C'est là : < / >. « La question n'est pas A ou B, elle est entre A et B, elle est le produit de la collision, de l'explosion provoquée par la rencontre A / B. L'art, c'est le quotient A / B, le battement et le courant d'air (de gaz) provoqué par la chute (d'eau) de A sur B ou de B sur A. »

En d'autres termes, l'art n'est pas dans l'œuvre ou l'objet d'art A ou B, l'art est le phénomène interprétatif issu de la rencontre entre l'objet - œuvre A et l'objet - œuvre B. En ce sens « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » : les peintres fabriquent des objets, mais les regardeurs, en interprétant l'objet, font le tableau, l'œuvre. Quant à l'art, c'est ce qui se passe entre la fabrication de l'objet et l'interprétation de l'œuvre. L'art est entre l'artiste et le regardeur : il n'est ni l'objet, ni l'œuvre. L'art n'est pas une chose, c'est un phénomène.

4. La nature de l'art

On dit « œuvre d'art », mais, demande Duchamp : « y a-t-il des œuvres qui ne soient pas d'art ? ». question à renverser, retourner, sens dessus-dessous, sans dessus-dessous : question à interpréter : « y a-t-il des œuvres d'art ? » ou : qu'entend-on par œuvre d'art ? Simplement qu'il y a là, face à nous un objet d'art, non ?

4a. L'objet d'art

Objet d'art : drôle d'appellation pour nommer ce qui est art : il faut deux mots pour en désigner un ! Et si A bruit secret est mystérieux, serait-il aussi mystérieux si l'objet changeait ? Oui ! Et Air de Paris requière de briser l'objet, non ? Qu'est-ce que cette histoire <d'objet d'art> ? ou : l'art est-il un objet ?

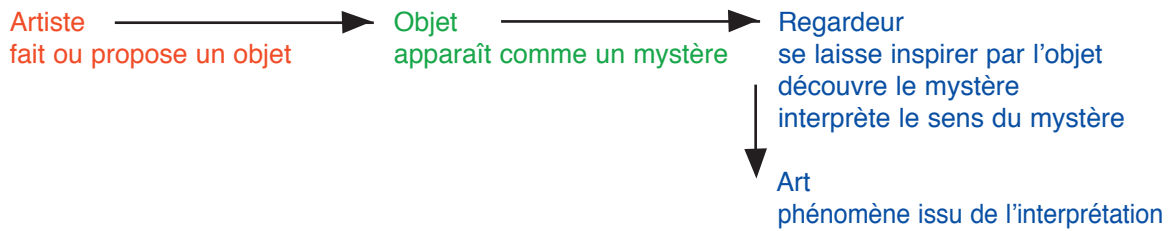
Tout Duchamp dément cette idée. L'art n'est pas un objet, pas plus qu'il est contenu dans un objet : ni A, ni B entre A et B, là < / >. Or A et B sont des objets, / non... / n'est que l'espace, l'interstice, séparant A de B... interstice parfois minime « inframince », interstice, intervalle... différence dit Derrida. L'art n'est pas l'objet ni dans l'objet et il est absurde de parler d'objet d'art ou d'œuvre d'art : l'art n'est pas œuvre.

L'art c'est l'inspiration née en chaque individu, de par sa rencontre avec un objet (quelque soit l'objet). L'art c'est l'interprétation conduite par chaque individu à partir de cette inspiration. L'art n'est pas devant l'individu, dans un objet hors de lui : il est dans l'individu, dans le sujet. L'art n'est pas objet : il est sujet ! Non point objectif : subjectif !

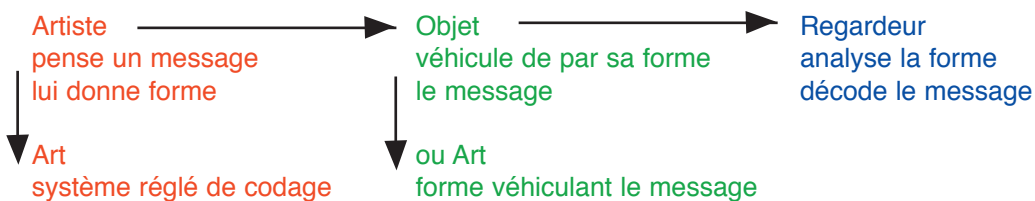
cf : Maurice Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Le Visible et l'invisible ; philosophe de la phénoménologie, il pointe justement la question. Phénoménologie ? Philosophie qui considère le monde non comme constitué d'objets extérieurs au sujet percevant, mais comme constitué de phénomènes intérieurs au sujet percevant. Ce pourquoi « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » : l'art est dans le regardeur, l'art c'est l'inspiration et l'interprétation du regardeur.

4b. Le phénomène art

Ce qu'il se passe :



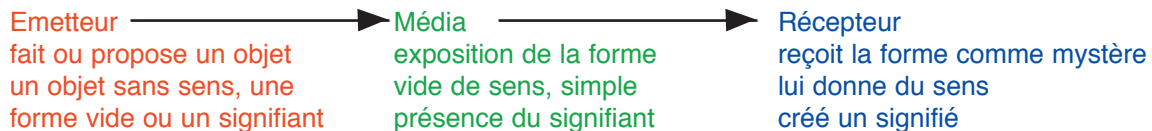
On est loin, très loin des théories classiques sur l'art :



Ce qui en théorie de la communication nous donne le schéma classique de Shannon :



Duchamp critique et inverse son contemporain Shannon, théoricien de l'efficacité de la propagande médiatique : Duchamp propose un contre – schéma libérateur qui donne toute sa place au récepteur :



C'est aussi une réponse à la linguistique de Saussure, à l'efficacité rationnelle du suprématisme russe (Malevitch) et du Bauhaus : certes il y a bien signifiant et signifié, mais l'un et l'autre ne sont pas du même côté du signe (du média) : le signifiant est chez l'émetteur, le signifié chez le récepteur.

Non :



Mais :



L'artiste n'est qu'un <metteur en forme>, le <créateur de sens> c'est bien le regardeur : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux »... L'art minimal (André, Judd, Le Witt) avait bien perçu la question... l'art conceptuel (Kosuth, Weiner, Art & Language) vont, suite à Duchamp, la mettre en œuvre, à l'excès.

L'art conceptuel (1960 -->) définitions, usages, propositions critiques

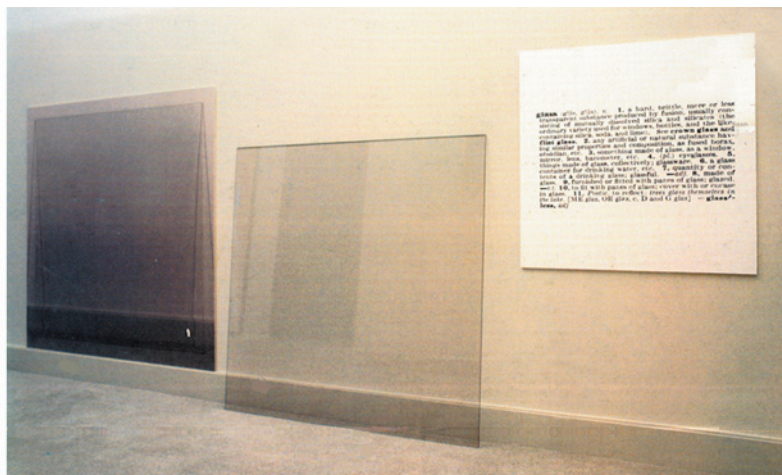
L'art conceptuel apparaît aux Etats-Unis dès le début des années 60 et est, toujours, la forme artistique dominante dans ce qu'il convient d'appeler le « monde de l'art », soit : musées d'art contemporain, centre d'arts contemporain, espaces d'art contemporain, galeries d'art contemporain, revues d'art contemporain ... Cette multiplication du terme « contemporain » tendant d'ailleurs à faire penser que le mot ne signifie pas « qui nous est actuel » mais bien plutôt « là où on peut voir cette forme d'art dite conceptuelle »... Qu'y voit-on, en fait ? – des objets ça et là éparpillés, des choses en dépôt, des matériaux installés, des documents papiers, photocopies, classeurs, archives... rien de très esthétique : des formes banales, vulgaires, pauvres... ne s'adressant pas à notre perception sensible, à nos sens, à nos yeux, mais bien à notre compréhension intellectuelle, à notre esprit, à notre sens de la réflexion conceptuelle.

chperret@emaf.ch

Il y a à voir avec les Ready-made de Duchamp ; non seulement par l'apparence – les Ready-made eux aussi sont visuellement pauvres, quelconques, banals, insipides disait Duchamp - , mais aussi par la fonction : comme les Ready-made, les œuvres d'art conceptuel s'adressent d'abord à notre intellect, à notre sens de l'interprétation, de l'analyse, à notre compréhension.



Duchamp, Fresh Widow



Kosuth, 1, 2 & 3 (glass), 1964

Proposition de Ready-made :

Utiliser un Manet
(ou un Rembrandt ?)

comme planche à repasser

MD

Duchamp, Proposition

1. L'artiste peut réaliser le travail.
2. Le travail peut être réalisé (par quelqu'un d'autre).
3. Le travail peut ne pas être réalisé.

Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une de ces conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception.

Lawrence Weiner

Weiner, Convention, 1972

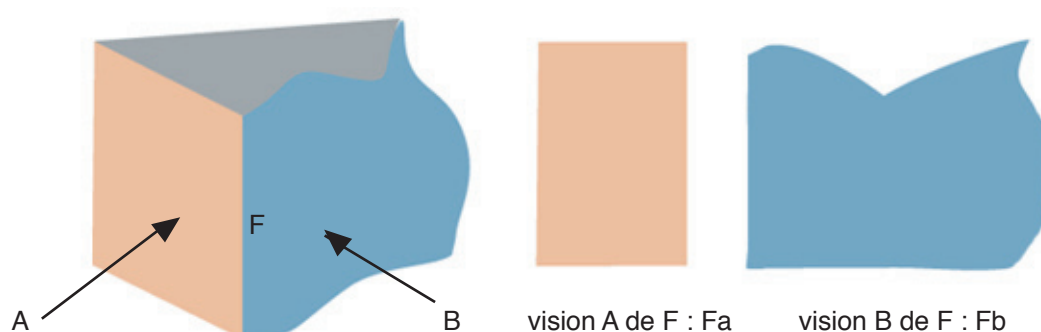
Pourtant, avec Duchamp, l'art conceptuel fait écart : « interprétation, analyse, compréhension », les deux derniers termes ne peuvent être de Duchamp qui en restait à l'interprétation, personnelle, subjective, sensée ou délirante, fondée ou non : « toutes les interprétations sont justes et toutes les interprétations sont fausses », disait-il... il n'en va pas de même pour l'art conceptuel : analyse et compréhension sont des faits objectifs, réglés, démontrables, inévitablement sensés ou alors faux et infondés et à oublier. Pourquoi cet écart, alors même que les conceptuels revendiquent Marcel Duchamp comme leur père ? Tout père se critique... un moment arrivant fatalement où le fils « tue » le père, marque non véritablement son opposition, mais tout au moins sa distance.

La distance prise entre les conceptuels et Duchamp provient de la critique de la position duchampienne opérée par les deux leaders historiques de l'art conceptuel, Joseph Kosuth et Lawrence Weiner, autant artistes que philosophes, et en tant que philosophe baignés dans la « philosophie analytique » de Wittgenstein à Goodman. Cette distance est aussi celle de la temporalité : Duchamp est des années 20, Kosuth des années 60 – et la philosophie des années 20 n'est pas celle des années 60, plus celle des années 60 (l'analytique) critique celle des années 20 (la phénoménologie) -. Qu'est-ce ?

chperret@emaf.ch

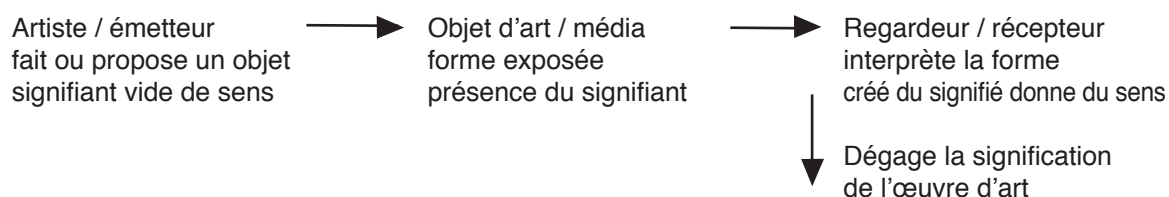
Marcel Duchamp et la phénoménologie (Merleau-Ponty, Husserl).

La phénoménologie est une conception philosophique qui affirme le primat de la perception sensible sur la conception intelligible. Le monde est d'abord perçu, senti, puis, seulement ensuite, conçu, défini. Or toute perception est relative au sujet percevant. Ainsi une même forme, par exemple, prendra tel aspect pour qui la regarde depuis la droite et tel autre aspect pour qui la regarde depuis la gauche.

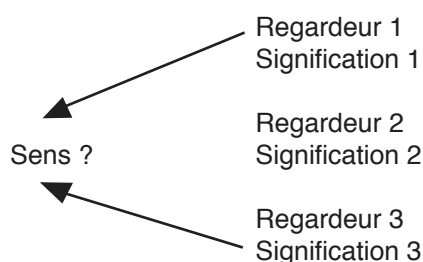


Ainsi A et B sont devant la même forme F et pourtant ne perçoivent pas la même forme : A voit Fa et B voit Fb. $Fa \neq Fb$ et pourtant pour A $Fa = F$ et pour B $Fb = F$. C'est une absurdité logique, puisque si $Fa = F$ et $Fb = F$, alors $Fa = Fb$; or nous l'avons vu $Fa \neq Fb$... Comment se sortir de ce paradoxe, A et B jugeant F de manière subjective, ils s'en font une idée subjective qui jamais ne pourra s'objectiver, soit devenir même pour A et B, et se partager pour l'un et l'autre. Cette question est connue en phénoménologie comme relevant de l'intersubjectivité : il faut que A et B partagent leur perception subjective et dialoguent (ou inter – prêtent), parviennent à un échange qui va fonder une communauté de perception [AB – F], ou une société.

Appliquons l'idée aux principes de Duchamp, selon le schéma posé alors :



Certes, mais nous avons ici un regardeur... posons des regardeurs !



Et rien n'assure que nos trois regardeurs et leur trois significations puissent s'accorder.

Ainsi :



1. ce carré signifie l'absolu / 2. ce carré signifie le ciel / 3. ce carré signifie un cercle

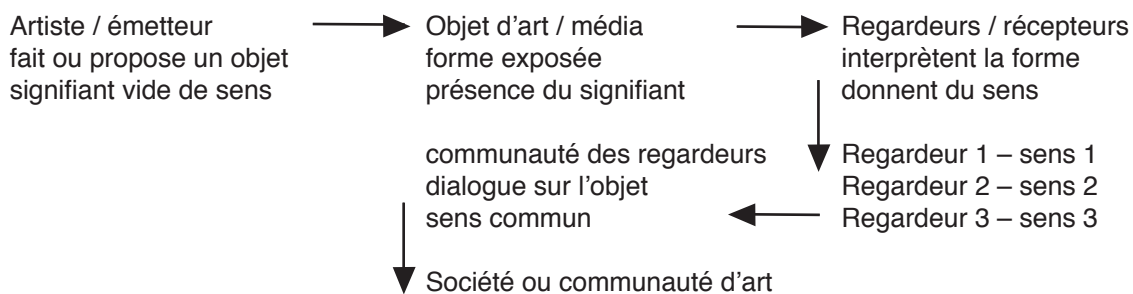


1. comme c'est beau ! / 2. que c'est laid ! / 3. c'est quoi ?

chperret@emaf.ch

C'est là qu'intervient la dimension intersubjective : nos trois regardeurs sont supposés échanger leurs significations, dialoguer avec elles, intégrer celles des autres, compromettre leurs vues, afin de proposer une vision commune, sociale. Ainsi la signification de l'œuvre d'art perçue ne sera, en fin de compte ni celle de 1, de 2 ou de 3, mais sera la conception commune dégagée par le groupe [1, 2, 3]. Notons que nous passons de l'individu au collectif, du subjectif à l'objectif et surtout de la perception à la conception.

Là s'arrêtent Duchamp et la phénoménologie :



L'art conceptuel et la philosophie analytique (Wittgenstein, Goodman)

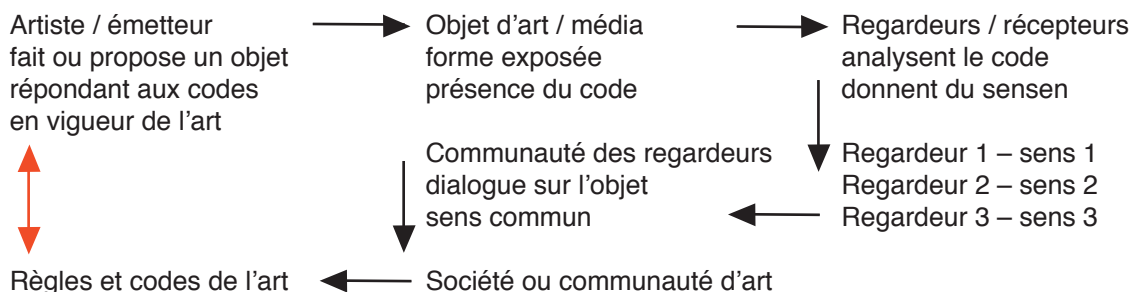
Dès lors, la perception individuelle de chaque regardeur n'est pas le point d'importance, puisqu'elle ne détermine pas, in fine, le sens de l'œuvre d'art. Celui-ci n'apparaît qu'après le dialogue effectué par la communautés des regardeurs, par l'échange intervenant dans cette société ou communauté d'art. C'est donc là que doit porter l'analyse, et non point sur la perception individuelle : comment se fonde la conception commune, le sens commun ?

Par le dialogue, avons-nous dit ; mais qu'est un dialogue ? – un échange verbal, linguistique, de vues : c'est du langage. Nos trois regardeurs parviennent à créer une idée commune de l'œuvre d'art en partageant leurs impressions par l'utilisation d'un langage, d'un même langage. Et comment se fonde un langage commun ? – lorsque chaque personne l'utilisant se réfère aux mêmes règles ou codes commun d'utilisation !

Si A dit « c'est rouge », B « t's red », et C « gvkjd dh », il y bien peu de chances qu'ils se comprennent : ce n'est qu'en utilisant une langue commune qu'ils parviendront à partager leur impression ; ici en choisissant le français : « c'est rouge », « c'rouge », « écarlate plutôt ». Et tout langage a ses règles et codes ; ainsi la réponse « rouge est c' » sera incomprise, invalide, fausse et ignorée ! Ainsi, pour l'art conceptuel, analyse et compréhension sont des faits objectifs, réglés, démontrables, inévitablement sensés ou alors faux et infondés et à oublier. Exit l'idée – clef de Duchamp où tout est possible (dada) et rien n'est impossible (surréalisme) ; exit l'idée qu'il faut abolir les codes et les règles... bien au contraire : il faut les connaître, les comprendre et les utiliser ! reste un point commun : l'objet d'art, sa valeur esthétique, n'a aucune importance ; c'est le dialogue linguistique social, utilisant les règles et codes commun qui importe.

Mais comment se fixent règles et codes d'une langue commune ? Simplement par l'usage : c'est la répétition d'un même usage par plusieurs individus d'une société qui détermine règles, codes et signification. Une fois cette répétition devenue commune, elle est fixée dans un registre écrit normant la langue (dictionnaire, grammaire) ou dans la mémoire commune. Une fois règles, codes et signification fixés, ils deviennent simplement obligés. Aucune transgression n'est tolérée, à moins que cette transgression ne devienne un usage répété et partagé – et en ce cas devienne nouvelle règle, code et signification normée -.

Ainsi, en dialoguant, en échangeant sur l'art, la communauté des regardeurs (la société de l'art) crée-t-elle un usage commun de l'art, fixant à ce que l'on nomme art des règles, des codes et des significations normées. Est art ce qui correspond à ces codes. Est artiste celui qui utilise (manipule) ces codes. L'artiste ne crée pas des objets, il utilise un ou des langages, il ne fait pas de belles formes, il manipule des règles et des codes.



Prenons un détour, fort proche de Duchamp, le jeu d'échec : les échecs sont considérés comme un art, mais ce ne sont ni les pièces ni le damier qui sont de l'art, c'est la manière de jouer aux échecs. Or, le jeu d'échec connaît des règles et des définitions. Donc, jouer aux échecs c'est jouer en connaissant ces règles et définitions, c'est jouer dans le cadre de ces règles et définitions. Et bien jouer, maîtriser l'art des échecs, c'est agir dans la maîtrise de ces règles et définitions.

1. La définition

De même pour l'art. L'art est l'art, mais ce n'est pas l'objet ou l'œuvre (la chose matérielle) qui est art : c'est la manière de faire l'art. Or l'art connaît des règles et des définitions, dans le sens où la société se met d'accord pour déterminer ce qui est art ou ce qui n'en est pas. Donc faire de l'art, c'est agir en connaissant ces règles et définitions, c'est agir dans le cadre de ces règles et définitions. Et bien maîtriser l'art, c'est agir dans la maîtrise de ces règles et définitions.

Les règles et définitions de l'art sont déterminées par l'ensemble de la société qui utilise l'art ou le mot art. C'est comme le feu rouge : les règles (s'arrêter) et définition (interdiction de passer) du feu rouge sont définis par l'ensemble de la société qui utilise le feu rouge (la société automobile).

Faire de l'art, c'est définir l'art. Mais une définition de l'art, c'est quoi ? Le mot à définir est «art», mais je ne puis trouver de termes connus qui peuvent permettre de déterminer les caractères du mot «art». Par exemple si je prends «peinture», ce mot est a priori un équivalent possible du mot «art» ; pourtant toute peinture n'est pas de l'art (par exemple, une peinture achetée au marché aux puces, ou faites par un petit enfant, est-ce de l'art ?) et à l'inverse tout art n'est pas peinture (par exemple une sculpture ou une composition musicale peuvent être de l'art). De même «beau» (il y a de l'art laid), «fait main» (il y a de l'art fait machine ou pas fait), «bien fait» (il y a de l'art mal fait), «voulu» (il y a de l'art fait inconsciemment), «recherché» (il y a de l'art trouvé),...

Alors, le seul équivalent possible est de poser : «art : définition : ce qui est art». Soit : l'art c'est l'art. Cette définition est parfaitement inutile... mais a toutefois une utilité : c'est la certitude qu'elle est exacte. Par exemple, si vous ne savez pas ce qu'est un «fgcmmzv», je peux vous le définir : un «fgcmmzv» est un truc qui fait des machins. Mais, comme vous êtes dans l'ignorance de ce qu'est un fgcmmzv, vous ne pouvez pas vérifier ma définition. La seule définition vérifiable, et dès lors valable est : un fgcmmzv est un fgcmmzv.

C'est ce que l'on nomme une tautologie. Inutile, la tautologie est pourtant le début de la sagesse : elle empêche de se faire une fausse idée de ce qu'est un fgcmmzv ou l'art. Si j'écris : l'art, c'est de la peinture, vous vous forgez déjà une fausse idée (celle que toute peinture est de l'art). Si j'écris : l'art, c'est l'art, nulle fausse idée ne naîtra en vous. Notez que le schéma ci-dessus est parfaitement tautologique ! Les codes sont à la fois émis et reçus et sont émis en fonction de leur réception, comme ils sont reçus en fonction de leur émission.

Au moins A = A et un carré = un carré (et non signifie un cercle !)

Et ensuite, si l'art c'est l'art et un fgcmz un fgcmz, comment s'en sortir pour comprendre ce qu'est l'art ou un fgcmz ? Par l'usage : c'est en utilisant un fgcmz que vous saurez ce que c'est. De même, c'est en utilisant l'art que vous le définirez : faire c'est définir (comme écrit plus haut) ; faire de l'art, c'est définir l'art. C'est comme le feu rouge : les règles et définition du feu rouge sont définis par l'ensemble de la société qui utilise le feu rouge (la société automobile).

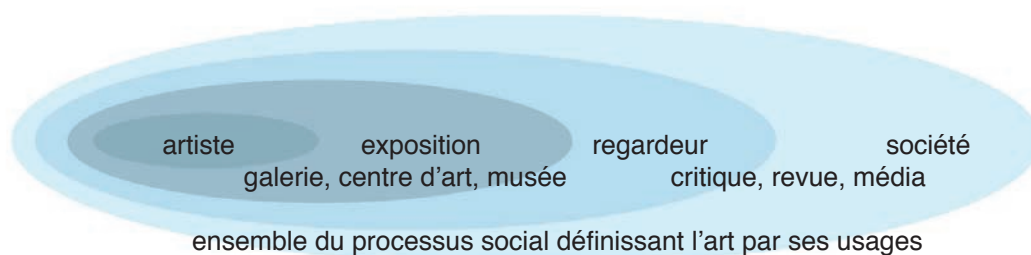
chperret@emaf.ch

2. L'usage

C'est la société qui utilise l'art ou le mot art qui, par son usage, définit ce qu'est l'art. Qui est cette société ? quels usages a-t-elle de l'art ou du mot art ? C'est avec ces questions que commence l'art conceptuel. En ce sens, cet art est une enquête.

La société de l'art apparaît vite comme étant formée de divers pôles, qui tous assument un rôle ; ce sont :

- les artistes (émetteurs - producteurs)
- les galeristes, directeurs de musée, de lieux où se montre l'art (médiats - distributeurs)
- les spectateurs - regardeurs (récepteurs - consommateurs)
- les critiques, rédacteurs d'articles, de commentaires (médiats - culture, éducation)
- et, in fine, tout le monde, tous ceux qui auront été renseignés sur l'art (société)



L'artiste va donc utiliser l'art comme moyen d'enquêter sur ces pôles, sur le passage de la conception de l'art entre un pôle et l'autre. Dès lors, les diverses préoccupations de l'art conceptuel apparaissent :

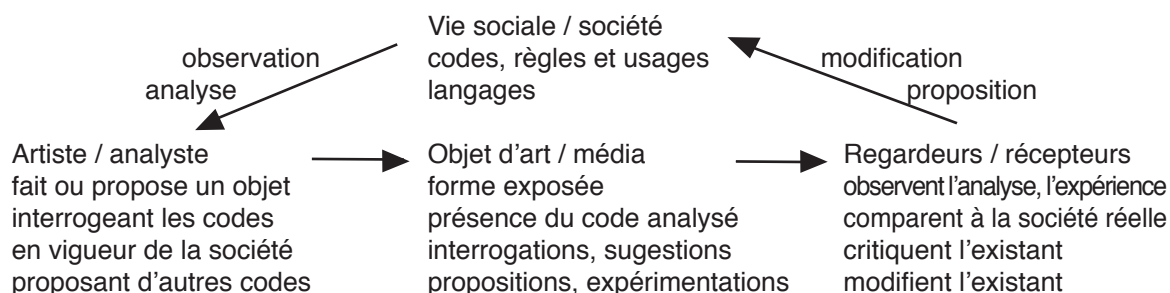
1. Analyse de la production, règles des langages du « faire de l'art » (cf. Kosuth)
2. Analyse de l'exposition, règles des langages du « diffuser de l'art » (cf. Weiner, On Karawa)
3. Analyse de la réception, règles des langages du « regarder de l'art » (cf. Art & Language)
4. Analyse de la critique, règles des langages du « commenter de l'art » (cf. Broodthearts)
5. Analyse de la réception sociale, règles des langages de la société en général (cf. Haacke, Calle)

3. Propositions critiques

Le 5^e point va donner lieu à la grande explosion de l'art conceptuel et à la diversification de ses approches. Analyser la réception sociale de l'art, c'est aussi analyser la société, sa manière de recevoir, de fonctionner, d'utiliser les langages, de créer des usages, etc. L'art conceptuel va dès lors se dissoudre dans la sociologie (science qui analyse les fonctionnements sociaux) ou s'engager dans la critique sociale, c'est-à-dire dans la politique, voire l'engagement politique : dès 1969, l'art conceptuel va intégrer les questions de subculture, de contre-culture, de marginalité ou d'altérité ; défendre d'autres comportements sociaux, élaborer d'autres manières de faire société. Les œuvres deviennent alors des propositions, des maquettes expérimentales d'une autre manière de vivre : la performance, le happening ou l'installation in-situ, partagée avec les récepteurs sont dès lors privilégiés, donnant lieu à une activité artistique hors du champ usuel de l'art (cf. Beuys fondant le parti écologiste allemand, Fluxus intervenant dans les mass-médias, Boetti s'intégrant à la société afghane puis bouarbi, les situationnistes faisant la révolution 68 ou Forrest interrogeant le système judiciaire en se faisant mettre en procès).

L'art conceptuel peut donc retrouver un idéal, celui de la Grèce classique, où sa fonction était de participer pleinement au débat social, de le questionner, de le critiquer, voire fonder la société ou d'autres manières de société. Le débat sort de l'art ; l'art n'est plus qu'un moyen d'expérimentation sociale, une maquette des manières de vivre, ce en quoi la phrase « l'art c'est la vie », que l'on trouve dès Duchamp, chez les conceptuels, chez Beuys, Fluxus et même chez Warhol et le pop art, est pleinement justifiée. Il convient dès lors de réécrire notre schéma :

chperret@emaf.ch



Par son engagement actif dans la vie sociale, l'art conceptuel parvient donc à briser la tautologie sur lequel il se fonde. Certes, il reconduit les définitions, codes, règles et usages commun, mais pour les observer, les analyser, les critiquer et inciter à les modifier. C'est : $A = A$, mais qu'est A ? A est en ensemble de facteurs Aa - Ab - Ac. Et c'est ensemble ne pourrait-il pas aussi être B ? Alors, remplaçons A par B, ou C.

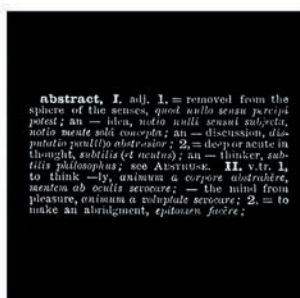
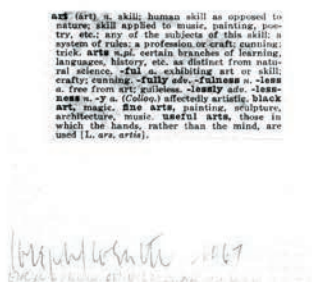
L'art conceptuel : un parcours

Ce parcours ne prétend nullement être exhaustif ou représentatif : il relève d'un choix arbitraire et hasardeux parmi la foison des propositions de l'art conceptuel.

Joseph Kosuth

Provenant de la philosophie analytique – et non de l'art – Kosuth mène une enquête systématique sur le statut philosophique de l'art. Selon les préceptes analytiques, il en décortique le système, à commencer par l'une des plus vieilles valeurs de l'art occidental : le concept de représentation. Il va en effet de soi que tout art figuratif représente un espace, un récit, une situation, etc. (qu'ils soient réels ou imaginés). L'art abstrait tend lui aussi à représenter : des états d'âme, des impressions ou des expressions, des sentiments, des projets ou des idées. Même les Ready-made de Duchamp représentent : ils sont là pour tenir lieu de support à des interprétations et donc représentent ces interprétations. Cela semble être un des statuts de la définition de l'art : tout art est présenté non pour lui-même mais pour représenter autre chose que ce qu'il est (un paysage, une histoire, une émotion, un concept, etc.). Il convient donc d'analyser le statut de ces représentations.

Quel écart y a-t-il par exemple entre une chaise, là réelle, présente ; sa photographie (soit sa représentation image) ; et le mot « chaise » (soit sa représentation verbale) ? Il va de soi que, même très ressemblante, la photographie de la chaise n'est pas comme la chaise : on ne peut pas s'y asseoir (elle est en 2D), on ne peut en toucher le bois (elle est du matériau argentite sur papier photo), etc. De même, la représentation verbale de la chaise, le mot « chaise », n'est pas du tout comme la chaise : on ne peut ni s'y asseoir, ni la toucher, pas même la voir : on n'en a une vision intérieure. Par exemple, si je dis « chaise », vous imaginerez une chaise – mais rien n'assure que vous imaginerez cette chaise là, et rien n'assure que vous imaginiez tous la même chaise -. Cette vision intérieure de la chaise, cette conception imaginaire fonctionne comme une définition générique : quand je dis « chaise », vous pouvez imaginer toutes les chaises ou aucune, en tout cas pas celle-ci. Vous construisez le concept général de l'ensemble de toutes les chaises possibles, soit la définition des chaises. Par contre, l'image photographique de la chaise est bien celle de cette chaise-là. Elle est particulière et ne se rapporte qu'à cet objet précis. À l'inverse de la représentation verbale, la représentation visuelle n'assure pas une conception générale ou une définition générale. Toute image est donc particulière, spécifique ; alors que tout mot est générique.



On peut construire le schéma suivant :

Photographie
image de la chaise
représentation visuelle
particulière, spécifique

Chaise
objet réel
présence hic & nunc

Mot
définition de la chaise
représentation verbale
concept générique

ne représente que
cette chaise

représente toutes
les chaises

direction de la relation
de représentation

direction de la relation
de représentation

<-----

<-----

c'est la chaise réelle qui
désigne son image

c'est le mot qui désigne
la chaise réelle

rapport de ressemblance
rapport de perception
œil, vision

rapport conceptuel
rapport intellectuel
esprit, réflexion

La conclusion de ce découpage analytique est que l'on ne peut pas mettre sur le même niveau logique la représentation visuelle et la représentation verbale. Or, pourquoi nous acharnons-nous, devant les œuvres d'art à dire (verbal) : « ceci est un paysage », « ceci ressemble à une figure », « ceci est triste – ou gai », « ceci est beau – ou laid » ? pourquoi même nous acharnons-nous à écrire (verbal) un titre, souvent placé sur une étiquette en bas à droite de l'œuvre (Paysage près de Haarlem, Mort de Sardanapale, Impression soleil levant) ? ce titre, loin s'en faut, n'explique pas l'œuvre, puisqu'il n'est pas du même monde linguistique, puisque son mode de représentation ne participe pas de la même logique que celui de l'image.

Le peintre surréaliste Magritte avait déjà examiné cette question, dans deux versions de *La Trahison des images*, en peignant une pipe et en écrivant dessous « ceci n'est pas une pipe ». Il est évident que l'image que nous voyons au-dessus du texte n'est pas une pipe (nous ne pouvons pas la fumer, nous ne pouvons pas en toucher le bois) : c'est la représentation d'une pipe. Donc le texte dit vrai : « ceci n'est pas une pipe » et l'image ment. Il y a pourtant deux versions de ce tableau, comportant une infime différence : sur la version 1, à gauche, le texte « ceci n'est pas une pipe » est inscrit sur une plaquette de laiton ; sur la version 2, à droite, le texte est simplement apposé sur la surface du tableau. Or, sur la version 1, cette étiquette de laiton est feinte – peinte, comme la pipe : « ceci n'est pas une étiquette », pourrions-nous dire et, dès lors « ceci qui est écrit dessus n'est pas un texte » : c'est la représentation visuelle d'un texte, comme la pipe est la représentation visuelle d'une pipe. Représentation visuelle du texte et représentation visuelle de la pipe font donc partie du même monde : celui de la représentation visuelle. Donc, dans la version 1 le texte ment : il est faux qu'il puisse dire « ceci n'est pas une pipe » (puisque ceci en est sa représentation), puisque lui-même n'est pas un texte, mais en est sa représentation. Texte et image sont pris dans la même fiction ; le texte ne peut dès lors pas démentir l'image. Dans la version 2, par contre, le texte est collé sur l'image (et non incrusté en elle) : il est bien hors de l'image, hors de la représentation, hors de la fiction et peu dès lors dénoncer la pipe.

Tour de rhétorique ? tour de logique – absurde parce que inutile ? Oh non : regardez une photographie dans le journal, ou une image aux infos TV : ceci est-il ou n'est-il pas Monsieur X ? Et si le commentaire dit que c'est Monsieur Y ? comment ne pas penser que cela pourrait être Monsieur Z ? Euronews est très consciente de ce problème et tend à le manifester, en programmant toutes les heures 5 minutes d'images sans commentaire : No comment. Ce que mettent à jour Magritte et Kosuth, c'est que ce n'est pas tant l'image qui nous manipule, mais la collusion image – texte, représentation visuelle – représentation verbale. Or, regardez autour de vous : toutes nos images sont devenues des images – textes : pas une photographie dans le journal qui ne soit titrée, pas une image d'info TV qui ne soit commentée – même le cinéma a quitté le muet (l'image) pour devenir parlant (image – texte). Jean-Luc Godard en a fait l'étonnante démonstration dans *Sauve qui peut* (la vie). Au début du film, l'héroïne gravit sur une bicyclette un col du Jura – musique Off classique : Mozart. Au haut de la côte, elle s'arrête au café et interpelle la serveuse : « c'est quoi cette musique ? » et la serveuse de répondre « mais il n'y a pas de musique ». La musique est hors du film, entre le film et ses spectateurs (et non dans le film entre les acteurs) : c'est le propre de tout son Off qui s'oppose au son In. C'est ce paradoxe que Magritte joue dans son *Appel des cimes* : image In ou Off ?

Dès lors, demande Kosuth, puisque c'est la confusion des langages qui nous manipule (image – texte, image – son), comment s'en sortir ? D'abord il exacerbe le problème : une vraie horloge indique toujours l'heure exacte, bouge, fait tic tac. Son image est n'indique la bonne heure que deux fois par jour, ne bouge pas, n'émet pas de son. Et sa définition doit se diffracter en plusieurs concepts, tant ce simple objet est conceptuellement complexe.

Ensuite, Kosuth refuse toute confusion : en terme d'image, il n'utilise plus que des mots. Ainsi va-t-il produire une « gravure » qui n'est que la définition du mot « art » photocopiée du dictionnaire anglais. Ou un « tableau abstrait » qui n'est que la définition du mot « abstrait » dans ce même dictionnaire. Ou un « tableau noir » qui n'est que la traduction du mot « couleur » tirée du dictionnaire bilingue anglais – italien. Le cas du dictionnaire bilingue est intéressant : parce qu'il n'est pas du tout dit que le mot anglais « colour » recouvre exactement le même concept que le mot italien « colore ». Dante disait : « traduttore – traditor » (traducteur – trahisseur) : par exemple « comprendre » ≠ « verstehen », parce que comprendre veut dire « prendre avec soi » alors que verstehen signifie « ce qui est là devant »... Toute langue, tout langage est donc autonome, intraduisible dans une autre langue, dans un autre langage ; il n'y a pas de passage logique possible entre un langage et un autre, entre un mode de représentation (le français ou l'image) et un autre (l'allemand ou le texte).

La représentation visuelle est un langage, la représentation verbale est un autre langage, et il n'y a pas de passage possible (de traduction) entre ces deux langages. Ce pourquoi en mêler les deux langages (produire de l'image – texte ou de l'image – son) aboutit fatalement à nous conduire dans le paradoxe, l'erreur voire le mensonge et, par là, nous manipule. Tout langage est de ce fait fermé sur lui-même, incompatible avec d'autres langages : tout langage ne se renvoie que vers lui-même : il est tautologique.

Ainsi, si j'écris « hier j'ai été à la plage », je ne dis ni la vérité ni un mensonge : parce que cette phrase (du langage verbal) n'a de rapport d'exactitude et de vérité que dans le monde du langage verbal ; elle n'a rien à voir avec le monde réelle. Notez que c'est ainsi que fonctionne un roman : « monsieur de Forcheville portait moustache »... ni juste ni faux, puisque rien n'assure que Monsieur de Forcheville n'existe hors du roman, dans la vie réelle. Ce qui serait absurde, c'est de trouver à la page suivante du roman un Forcheville rasé (ou justement il se serait rasé) et à la page d'après des moustaches repoussés (ou alors bien du temps à passé).

Ce que met à jour Kosuth, c'est la nature même de l'art, comme phénomène représentatif : on fait tout pour nous assurer une ressemblance ou une véracité avec le monde réel, mais en fait rien ne ressemble ou rien n'est vrai. Ou comment, en 2h de film vous montre-t-on au cinéma la vie entière d'un personnage ? La fiction qu'est l'art suppose son propre monde, un hors monde qui n'a rien à faire avec le réel – et ceci exaspère fortement Kosuth ; ainsi va-t-il produire des pièces totalement tautologiques : des œuvres qui disent ce qu'elles sont et qui sont ce qu'elles disent. Ce sont ces pièces en néon qui proclament ce qu'elles sont : « electric light english glass letter green eight » et ce sont bien huit lettres en verre anglais éclairées de lumière électrique verte ; ou « cet objet, phrase et pièce se complète quand ce qui est lu construit ce qui est vu ». Ce qui est totalement vrai : je vois un objet qui m'apparaît comme une phrase à lire ; j'en construit la lecture, ce qui la complète et en fait une pièce à part entière.

Ce à quoi nous incite Kosuth, c'est à la plus grande prudence possible devant une image ou tout autre phénomène de langage : il ne faut pas en dire plus que ce que l'on en voit – voire il faut ne rien en dire du tout. Réponse radicale contre Duchamp qui voulait que l'on interprète ! Plus loin, par ses choix de langage, il affirme la prééminente des représentations verbales sur les représentations visuelles et condamne l'image. Parce que :

une image	un mot
ne représente que cette chaise / particulier	représente toutes les chaises / universel
direction de la relation de représentation <----- c'est la chaise réelle qui désigne son image	direction de la relation de représentation <----- c'est le mot qui désigne la chaise réelle
rapport de ressemblance rapport de perception œil, vision / subjectif non-partageable	rapport conceptuel rapport intellectuel esprit, réflexion / objectif partageable

Le mot, l'esprit, la réflexion est dès lors plus universel que l'image, l'œil, la vision qui est toujours particulière et subjective. La revient la question de l'intersubjectivité : nous pouvons partager des mots, nous ne pouvons pas partager des images. La construction d'une opinion commune, objective, ne peut passer que par les langages verbaux, les langages visuels sont impuissants à « faire société » ou à créer un espace d'échange commun, une communauté. De là, ce philosophe – artiste, comme les autres artistes conceptuels, va condamner l'usage des arts visuels.

Lawrence Weiner

chperret@emaf.ch

1. The artist may construct the piece.

2. The piece may be fabricated.

3. The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

1. L'artiste peut construire la pièce.

2. La pièce peut être fabriquée.

3. La pièce n'a pas besoin d'être réalisée.

Chacune de ces éventualités se valant et étant conforme à l'intention de l'artiste, le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception.



Weiner affirme la même position lorsqu'en convention pour toutes ses oeuvres il proclame :

- l'artiste peut construire la pièce
- la pièce peut être fabriquée (là il sous-entend : par quelqu'un d'autre que l'artiste)
- la pièce n'a pas besoin d'être réalisée

Par cette série d'affirmation, Weiner montre que le concept prime sur la réalisation, que l'idée énoncée prime sur la visibilité possible de cette idée. Qu'importe que l'œuvre existe devant nos yeux ou non, seule l'idée de l'œuvre importe ; ainsi pouvons-nous parler de La Joconde sans la voir : parce que cette œuvre d'art est plus une idée qu'un phénomène visuel ; parce que l'art est une idée, un concept – et non quelque chose à voir. L'art conceptuel nie donc à l'art tout rapport sensible, toute relation esthétique (du grec eisthesis – ce qui est perceptible, perçu) et dès lors toute valeur se ramenant à ce rapport sensible : beau – laid, j'aime – je n'aime pas, etc. tous, rapports éminemment subjectifs (un tel trouvera ceci laid – un autre beau, jamais ils ne pourront s'entendre).

Qui détermine dès lors que quelque chose est de l'art (sous « l'ancien système » a la valeur art, est ou serait beau) ? Weiner le dit, dans la conclusion de sa convention :

- l'artiste peut construire la pièce
- la pièce peut être fabriquée (là il sous-entend : par quelqu'un d'autre que l'artiste)
- la pièce n'a pas besoin d'être réalisée
- chacune de ces éventualités se valant et étant conforme à l'intention de l'artiste, le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception.

C'est-à-dire que l'existence sensible de l'œuvre (si elle vaut la peine d'exister ou non, si elle paraît avoir une quelconque valeur ou non) dépend non de l'artiste – émetteur, mais du public – récepteur (destinataire). C'est la décision du public, une décision arbitraire, qui assurera l'existence sensible de l'œuvre. Arbitraire ? L'art conceptuel rejoint la linguistique de Saussure : lui aussi avait énoncé qu'entre la partie sensible d'un signe (le signifiant) – soit son son, son image, sa graphie, etc. - et sa partie intelligible (le signifié) – soit son sens, sa signification -, le rapport était totalement arbitraire : il est fixé, arbitrairement, par la répétition de l'usage social, qui est ensuite réglé et codifié.

Ainsi entre le mot « maison » (signifiant)

et le sens « maison » (lieu où
on habite – signifié)

le rapport est totalement arbitraire :

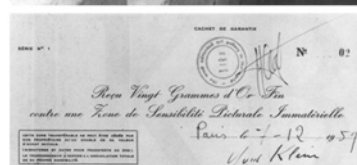
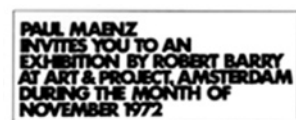
Le « lieu où l'on habite » aurait tout aussi bien pu se prononcer « chaussure », « fleur » ou « galof ». C'est l'usage répété de « maison », ensuite réglé et codifié, qui assure à « lieu où l'on habite » la prononciation « maison ». Question : qui assure la répétition de l'usage, puis qui fixe la règle, qui pose le code ? La réponse est connue et fut analysée tant en linguistique (langages verbaux) qu'en art (langages visuels) : par Chomsky et Weiner, entre autres.

Chomsky, linguiste, affirme que l'usage est fixé par l'ensemble des individus d'une société. C'est simplement l'habitude du plus grand nombre qui décide. Si dès aujourd'hui je décide d'appeler « galof » une maison, il n'y a aucune chance pour que cette prononciation (ce mot) s'impose. Si je convaincs 100 ou 1000 personnes d'utiliser « galof » avec moi je créerai un micro-mot (ou de l'argo) – ainsi « c'est trop pô bien » -. Si j'en assure une diffusion plus large (par bouche à oreille, ou par médiatisation – tel ici la BD -), alors j'en ferai un mot populaire. Dès lors « galof » entrerait dans le langage, pour une société déterminée (demandez donc, à Paris, d'avoir un « cornet » pour y mettre vos achats : c'est un cabas, « cornet » est romand et non français). NB : tout ceci est bien entendu ce qui se passe avec les parlés « jeunes » ou « chats ». Qui ensuite fixe règle et code ? Là Chomsky est net, et ne semble pas pouvoir être démenti : toujours la classe la plus puissante (et souvent la moins nombreuse) d'une société. Soit : le pouvoir. Que celui-ci soit politique ou économique. Et via des instruments connus (ou des institutions) : politique – académie, éducation, école, dictionnaire, grammaire ; économique – médias, diffusion, publicité, produit, mode. Ainsi « cédérom » (pour CD-rom) est-il une règle décidée par l'Académie française, portée dans le dictionnaire, et, à l'école obligatoire, CD-rom est une erreur d'orthographe ; ainsi « pô bien » est-il une règle décidée par la diffusion médiatique (Glénat, soit Vivendi-Universal, aussi producteur de NTM), et, dans la cours d'écoule, le gosse qui dira « pas bien » sera Out.

Weiner déplace la question dans les arts : « le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception ». Qui là fixe la répétition de l'usage, puis les règles et les codes. Pour l'usage, l'art est la plupart du temps un phénomène de pièce unique : on peut répéter 1000 fois « pô bien », on ne peut pas répéter 1000 fois La Joconde. Il n'y a donc pas de diffusion et, dès lors, pas de plus grand nombre, pas d'ensemble d'individus, pas de société. Comme vu avec Kosuth, les langages visuels sont particuliers, singuliers, uniques, subjectifs : il n'y a là pas place pour du collectif. C'est dès lors directement le récepteur premier – ou privilégié – de l'art qui décide : l'acheteur, le collectionneur, Monsieur machin ou truc. Il se fait que, comme production unique ou singulière, l'art coûte cher et est, le plus souvent, un produit de prestige. Notre acheteur – collectionneur – Monsieur machin est dès lors un puissant. Il fait partie de cette classe sociale minoritaire qui détient le pouvoir, politique (institutions académiques) ou économiques (institutions financières). Le destinataire est dès lors soit un musée (centre d'art) ou un privé (galerie). Et c'est évidemment aussi ce destinataire qui fixe les règles et les codes de l'art : c'est lui qui décide ce qui est art et ce qui n'en est pas.

C'est donc le monde de l'art (musées, centres d'art, galeries, marchands, critiques, revues, spécialistes en art, enseignants en art) qui détermine ce qu'est l'art, qui en donne sa définition et l'impose aux artistes et à l'ensemble de la société. Certes. L'ensemble de la société peut très bien ignorer la définition des spécialistes et préférer Van Gogh à Duchamp, voire ignorer Duchamp (c'est par ailleurs ce qui se passe, le « grand public » ignorant tout de l'art contemporain, n'entrant pas dans ses musées, centres et galeries), mais les artistes ne peuvent pas, eux, contourner la définition des spécialistes : ils en dépendent, ce sont ces spécialistes qui assurent l'existence, l'exposition et la diffusion de leur travail. C'est ce que Weiner explicite dans sa pièce IN AND OUT, lettres A7 collés devant et derrière la vitre d'un musée d'art contemporain (soit dedans ou dehors – dans le « monde de l'art » et hors de lui -). Le « monde de l'art » est donc un système ou un réseau – évidemment tautologique.

Robert Barry, Thomas Hubler, Yves Klein, Ben, Marcel Broodthaers



C'est cette prise de conscience que manifeste Barry, lorsqu'il expose dans une galerie, et pour tout objet, le carton d'invitation à sa prochaine exposition dans une autre galerie (dans laquelle on pourra voir, pour tout objet, le carton d'invitation à sa prochaine exposition dans une autre galerie – ainsi de suite).

chperret@emaf.ch

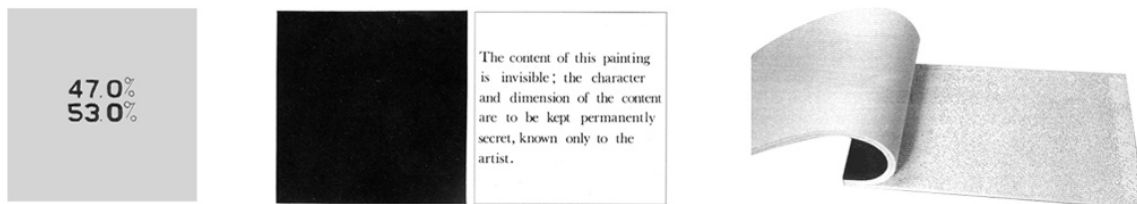
Plusieurs artistes conceptuels vont toutefois tenter de briser ce cercle tautologique (on fait de l'art pour le gens qui font l'art). Hubler en engageant son public (même de spécialistes) à faire de l'art (le pratiquer) plutôt qu'à faire l'art (le définir). Ainsi, il expose lors de ses vernissages, une simple carte de géographie de la ville ; puis remet à son public un contrat : allez de la galerie à ce lieu, là sur la carte, et ramenez-moi une photographie. Les photographies sont ensuite exposées et son l'œuvre de la proposition (de la définition) donnée par l'artiste et de la réalisation (de la pratique) effectuée par son public d'acheteurs – collectionneurs – critiques. Klein rompt le cercle par la dérision : il expose en vend du vide ! A acheter sous forme de 20 grammes d'or, qu'il jette ensuite dans un fleuve... ainsi on a rien contre rien (et pourtant l'acheteur a perdu 20 grammes d'or sans que le vendeur ne bénéficie de cet argent – mais aussi le vendeur (artiste) n'a-t-il rien cédé d'autre qu'une « zone de sensibilité picturale immatérielle ». De manière tout aussi ludique et ironique, Ben expose ses tourments d'artiste qui veut réussir dans le milieu ou cherche à se faire remarquer du tout public en se promenant dans la rue avec un panneau « ne me regardez pas » (ce qui bien sûr a assuré sa célébrité). Plus sérieusement, Broodthaers crée des mondes de l'art fictifs.



Puisque l'art est un langage tautologique et que tout langage est une fiction sans rapport avec autre chose qu'elle-même, sans rapport avec une quelconque réalité, alors l'art, le monde de l'art, les œuvres d'art, l'entier du réseau, n'est qu'une fiction tautologique : les musées justifient les œuvres qui y sont contenues et sont justifiés par elle (La Joconde ne serait pas grand chose si elle n'était pas au Louvre – mais au fond d'un grenier -, et le Louvre ne serait pas grand chose sans La Joconde). Broodthaers crée dès lors un « Musée des Aigles », dans lequel il n'expose que ce qui a un rapport avec les aigles (images d'aigles, aigles empailés, panneau routier d'entrée de la ville d'Aigle, etc.) : son Musée des Aigles est justifié par les aigles qu'il contient, et ceux-ci sont justifiés par l'existence du Musée des Aigles. Broodthaers expose aussi, comme étant une peinture, l'entier d'un espace où sont écrits les termes utilisés par le monde de l'art lorsqu'il parle de peinture (toile, dimension, huile, perspective, couleur, etc.). L'ensemble des mots parvient à faire exister une œuvre qui n'existe pas... simple effet réseau qui génère sa propre fiction.

Art & Langage

chperret@emaf.ch



Collectif anglais d'artistes volontairement anonymes, Art & Langage attaque toutes les définitions de l'art dictées par le réseau de diffusion de l'art. C'est aussi un travail salutaire pour quiconque serait encore soumis aux idées préconçues parfois véhiculées à propos de l'art : c'est abstrait – ou figuratif, ou ça exprime, ou j'ai un super Picasso chez moi – mais c'est un poster et donc pas un Picasso, mais sa reproduction. Art & Langage a même attaqué le dripping spontané de Jackson Pollock (qui giclait de la peinture de manière aléatoire et non contrôlée) en peignant la copie exacte de peintures de Pollock (opération bien évidemment parfaitement contrôlée), prouvant que le « style » de l'artiste ne dépend pas de ses intentions (ou absence d'intention). Dans la série 100 % abstract, Art & Langage a produit 100 toiles, la première étant faite de 100.0 % de noir et de 0.0 % de blanc et portant en lettrage blanc la mention 100 % / 0 % ; la dernière étant évidemment construite à l'opposé – ici 47.0 % / 53.0 % qui comporte un mélange de 47 % de noir et de 53 % de blanc -. Ou une toile noire, accompagnée d'une légende qui dénie toute tentative d'interprétation sur les intensions expressives de l'artiste. Ou encore, pour s'attaquer à la croyance que la reproduction (la représentation) est comme l'original (la réalité), un xeroxbook, fait de 100 pages ; la première étant bleue, la seconde étant une photocopie noir-blanc de la première, la troisième une photocopie de la seconde, la quatrième de la troisième et de suite jusqu'à la centième page qui est totalement blanche (un bleu plus foncé aurait généré une centième page noire).

On Kawara



Sortant l'art conceptuel de ses procédés critiques tautologique, Kawara conduit une démarche plus existentielle, construite sur le vertige de la temporalité. Travail lent et exigeant, l'œuvre de cet artiste d'origine japonaise tient de la philosophie du bouddhisme zen. Kawara engage depuis sa résidence de New York une relation très particulière avec son galeriste parisien, Yvon Lambert, en lui adressant chaque matin une carte postale tamponnée de la mention de l'heure de son réveil. Lorsque Lambert le contact pour une exposition, Kawara lui renvoie un télégramme laconique « I'm still alive » - est-ce dire que l'on expose que des artistes – morts ?- Portant le plus grand intérêt aux plus petits faits et gestes de sa vie quotidienne, Kawara s'astreint à noter dans trois carnets où il a été (I went – contient les plans de ses déplacements, à l'échelle d'une ville, d'une région ou de la terre), qui il a rencontré (I met – contient le nom de toutes les personnes avec qui il a eu un échange), ce qu'il a lu dans le journal (I read – contient les coupures découpées des articles lus). Par cette démarche, Kawara utilise l'art pour documenter sa vie ; et par elle l'art conceptuel s'ouvre la vie, se confond avec elle et va finir par interroger notre réalité sociale.

Kawara réalise aussi des Date Paintings. Ce sont des tableaux monochromes de petites dimensions (env. 30 sur 50 cm), de couleur aléatoire et variable, portant dans une typographie invariable et blanche la date de réalisation. Déc. 28. 1977 a été peinte le 28 décembre 1977. C'est pour Kawara comme un rendez-vous : certains jours il peint un tableau, d'autres plusieurs, d'autres aucun. Si un tableau venait à rester inachevé à la fin du jour, il est détruit. Parfois, Kawara expose ses tableaux : le spectateur est alors pris dans un vertige de dates, dans un abîme chronologique, comme si le temps s'était suspendu pour faire appel à notre mémoire. Que faisait Kawara le 28 décembre 1977 ? Ce tableau – et le reste est dans ses trois carnets I went – I met – I read -. Et moi, que faisais-je ce jour là ? Et que c'est-il passer ce jour là ? C'est peut-être dans le journal ? ce pourquoi Kawara livre souvent ces tableaux dans une boîte qui contient une coupure du journal du jour dépeint.

chperret@emaf.ch

Plus loin dans le vertige Kawara a réalisé one million years, une série de 100 volumes contenant 100 pages chaque page contenant 100 chiffres, allant de 1 (1^{ère} ligne, page 1, volume 1) à 1'000'000 (100^e ligne, page 100, volume 100). Parfois, lecture est donnée de cette œuvre... la dernière, organisée à la Documenta 2002 de Kassel, à duré 100 jours, à dix heures par jour.

Roman Opalka



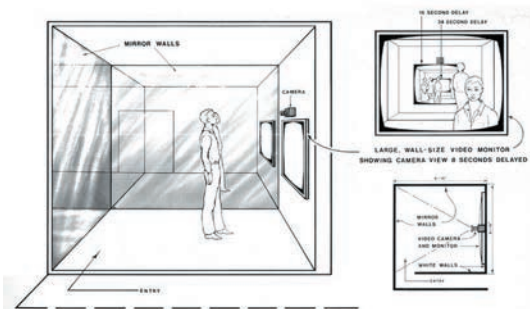
Cette même préoccupation existentielle fonde le travail d'Opalka : notre société des médias est en fait une société de l'immédiat. Nous vivons au jour le jour, les événements du jour effaçant ceux de la veille, selon des horaires déterminé (8h15 – 12h15 / 13h30 – 17h30), un calendrier fixé et répétitif (combien de 28 décembre ais-je déjà vécu ? et cette même date recouvre-t-elle un même jour ? ou même un jour semblable ?). Et qui a fixé que les jours avaient 24 heures, les mois 30 ou 21 jours, les années 365 jours ? C'est arbitraire ? Dès lors, les fêtes, les anniversaires, mon âge même, relèvent de l'arbitraire. C'est ce code social qui a fixé les normes du temps qu'Opalka attaque, en proposant sa propre comptabilité temporelle. Un jour, en 1964 (c'est la dernière date qu'il connaisse), il a pris un tableau de 200 cm sur 170 cm (soit la taille que son corps peu entièrement embrasser), l'a peint en noir, et avec un pinceau 00 enduit de blanc, a peint en haut à gauche, en tout petit, le chiffre 1. Puis, juste à côté 2, puis 3 4 5... jusqu'à y en a marre. Puis il a repris au chiffre où il s'était arrêté. Arrivé en bas du tableau, il en a pris un autre, qu'il a peint d'un mélange fait de 99 % de noir et de 1 % de blanc, et a continué sa chronologie. Chaque tableau devient plus blanc (le 50^e étant gris 50 % noir et 50 % blanc), et sur chaque tableau, les chiffres portés en blanc deviennent plus invisibles. Actuellement, Opalka en est au 84^e tableau et à plus de 1'900'000. Jusqu'où ira-t-il ? jusqu'à sa mort ? ou gagnera-t-il sur sa mort en peignant le 100^e tableau (et les suivants) qui aura des chiffres blancs sur fond blanc – invisibles donc, ou infinis.

Quelques règles :

- le pinceau 00 n'est rechargé de blanc qu'une fois un chiffre fini, ce qui assure un rythme visuel
- en cas d'erreur de compte, les comportements suivants sont adoptés : si le chiffre peint est plus grand que celui qui aurait dû être peint, le compte s'effectue en ordre décroissant jusqu'au chiffre voulu et repart (103 104 108 ! 107 106 105 106 107 108 109) ; si le chiffre peint est plus petit que celui qui aurait dû être peint, le compte repart de ce chiffre (103 104 105 106 103 ! 104 105 106 107 108)
- tous les 10 tableaux, Opalka réalise un autoportrait photographique qui le montre vieillir et blanchir.

Dan Graham

chperret@emaf.ch

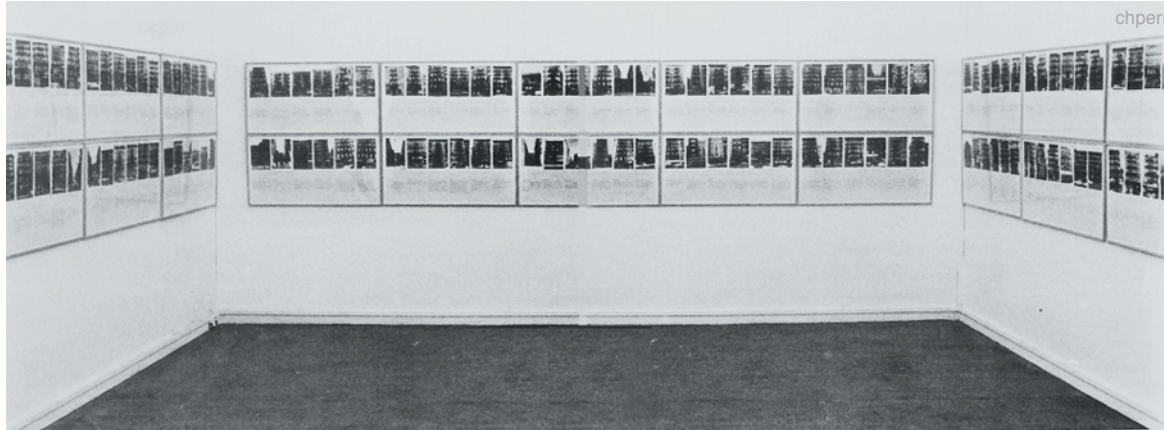


Philosophiquement, l'existence est déterminée par trois axes : l'Etre, l'Espace et le Temps. Kawara nous a conduit entre Etre et Temps, Opalka entre Temps et Etre, Graham négocie son travail entre Etre et Espace, Espace et Etre, tout en y incluant le Temps. Comme la dimension temporelle, la dimension spatiale est codifiée, normée (qu'est un mètre ?). Mais plus que le temps, l'espace est de plus médiatisé. De plus en plus médiatisé. Le XXe siècle a connu le plus grand bouleversement de toute l'histoire humaine en ce qui concerne la perception et la conception de l'espace, en inventant le téléphone (entendre au loin), la télévision (voir au loin) – puis internet -. La télévision a radicalement modifié notre compréhension de l'espace, en nous faisant parvenir, via notre perception visuelle et auditive, et de manière instantanée, des espaces dans lesquels nous ne sommes pas. Ce média nous a donné un don d'ubiquité démesuré et à créé le sentiment que nous vivions dans un « village global » (MacLuhan, sociologue des médias, 1962). Pourtant, à force de tout voir et savoir sur l'au loin, nous ne regardons et ne connaissons plus le proche, voire nous-même. Graham interroge notre perception de cet espace devenu ubiique : partout et nulle part, en tout cas par là, en mettant en place des installations vidéo ou des espaces construits de verres – miroirs.

Ses installations vidéos sont visuellement simple, mais assez complexes à décrire (les images n'étant pas les mots qui ne sont pas les choses). Soit une pièce où le spectateur A va entrer. Il y a une caméra C1 qui filme un miroir M1 et renvoie, avec un retard de quelques minutes, son image sur la TV 1, située dans le côté opposé de la pièce. Sur la TV 1 se situe une caméra C2 qui filme le miroir M2 et renvoie son image, avec un retard de quelques minutes, sur la TV 2, située de l'autre côté de la pièce, sous la caméra C1. Non seulement les miroirs M1 et M2 se renvoient à l'infini, mais ils renvoient aussi à l'infini les images de la TV1 reflétée en M1 puis M2 puis M1M2 et de la TV2 reflétée en M2 puis en M1 puis en M2M1, images filmées par C1 et C2 mais diffusées avec retard... ce qui fait que notre spectateur A se verra dans les miroirs, mais pas dans les TV ni dans la réflexion des TV. Ce n'est que le spectateur B, venus quelques minutes plus tard, qui verra A dans le TV et les miroirs, tout en se voyant aussi dans les miroirs. B n'a pas rencontré A, qui a quitté la pièce, et pourtant B est dans les miroirs (dans la pièce) en même temps que A... vertige de la diffusion médiatique.

Graham a exploré ce même vertige dans des installations où il multiplie les médias image (miroirs, appareils photographiques, projections diapositives, caméras et moniteurs vidéo), s'approchant des questions posées par la peinture hyperréaliste. Il tend aussi à piéger ses spectateurs dans des cabanes de vitres miroitantes où disparaît totalement la perception et la conception de l'espace : suis-je dedans ou dehors, avec ou séparé de l'autre, le vois-je lui ou son image – reflet ? la pelouse est-elle dressée à la verticale dans la cabane où est-ce un effet miroir ?

Hans Haacke



chperret@emaf.ch



S'attaquant concrètement à la plus grande extrémité des contraintes sociales, Haacke met à jour les mécanismes totalitaires, qu'ils soient économiques ou politiques ; ses œuvres ont dénoncés Marlboro, la collaboration des fabricants suisses d'armes avec le régime d'apartheid sud-africain ou le passé fasciste de l'Allemagne. Dans son Manhattan Project, Haacke expose l'enquête systématique qu'il a menée sur les propriétaires new-yorkais qui achètent et revendent des immeubles vides, à fin spéculative, et provoquent ainsi la crise des logements. Le Seurat Project retourne dans l'analyse des fonctionnements du milieu de l'art. Les Poseuses de Seurat est l'un des tableaux appartenant à la prestigieuse collection privée Walraff-Richard, exposée en son musée Ludwig de Cologne. Or cette famille Walraff-Richard a un passé douteux de cadre supérieur du parti Nazi dès 1933. C'est par cette position que la famille a acquis la majorité des œuvres d'art qu'elle possède, sans les acheter : toutes ces œuvres proviennent de l'expropriation des avoirs juifs. Le tableau de Seurat est dans ce cas. Dans une galerie faisant face au musée Ludwig, Haacke expose dès lors une reproduction des Poseuses et la liste des propriétaires successifs de ce tableau, mentionnant biographie, statut social, prix d'achat. Il montre ainsi que jusqu'en 1933, l'œuvre passe de famille juive en famille juive, avec un notable accroissement de sa valeur, puis est acquise en 1933 par Walraff-Richard pour zéro Deutsch Mark. Et Haacke d'interroger la position éthique de cette famille d'esthètes, la position éthique actuelle de la ville de Cologne, de l'Allemagne et du public entier face à une possession esthétique.

Gabriel Orozco, Cildo Meireles, Jens Haaning, Sanja Ivekovic

L'art conceptuel s'ouvre à l'altérité dès la fin des années '70. Il s'agit de parler, ou de laisser parler, les dominés : ceux des subcultures, ceux des altercultures, ceux qui sont hors de l'espace normé, réglé, codifié de la société occidentale. Ce sera la théorie des Genders : féminisme, revendication gay-lesbienne, condition de la négritude, des métisses, des andiens. C'est le début de l'altermondialisme : qu'en est-il des voix latines-américaines, antillaises, africaines, arabes, perses, chinoises, extrême-orientales, océanes ? Qu'ont à nous dire ceux du « tiers-monde », ceux de la marge, ceux que nous ignorons ? Quels messages ? quels langages ? quelles cultures ?

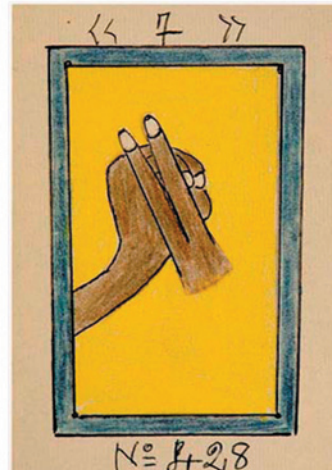


Le plus souvent expropriés de leurs cultures d'origine par le processus de colonisation, ces « autres » ont su se réapproprier les outils de l'art conceptuel pour transmettre leurs expériences, leurs rapports au monde, leurs messages. Gabriel Orozco (Mexique) examine le destin de sa société, en voie rapide de développement – sous perfusion des Etats-Unis – et où les inégalités se propagent à la vitesse du développement, entraînant la plus grande part de la société dans la marginalité, l'exclusion et la solitude. Même les privilégiés y tombent, par surdéveloppement de l'individualisme et des besoins de protection. En exposant une Citroën DS (la mythique voiture de la réussite occidentale) aplatie comme une crêpe – et dès lors réduite à une place, Orozco nous confronte à cette solitude individuelle. De même ses photographies plongeant sur des fenêtres de restaurant interrogent la table du repas : pourquoi faut-il qu'elle soit toujours symétrique ? pourquoi est-on sensé sortir au restaurant en couple ? et le célibataire ? et le voyageur d'affaire forcément esseulé ? Ce miroir, Orozco va aussi le renvoyer à la riche Amérique, en maltraitant (avant l'heure) sont symbole de domination : les tours jumelles du WTC, détruites le 11 septembre 2001, par ? – au moins en sent-on la raison -. C'est ainsi qu'Orozco se rend au port d'Hudson river, où dorment les sans abris, et redresse les planches de ce qui fut un feu de bois, en miroir aux silhouettes des immeubles d'affaire de Downtown Manhattan, qui n'abritent que de l'argent.

Cildo Meireles (Cuba) interroge la valeur de la monnaie internationale (internationale ? – elle est américaine -.) d'échange, et nous propose de payer nos transactions avec un billet de zéro dollar. Jens Haaning (Danemark) examine la condition des travailleurs immigrés, des réfugiés – économiques ou politiques -, leur offre des entrées gratuites dans les institutions culturelles ou ouvre pour eux un bureau de changement de citoyenneté : faites-vous danois (ou suisse, ou brésilien, ou somalien) en une heure. Sanja Ivekovic (serbie) questionne le destin de ses compatriotes féminines parvenues en Europe occidentale : barmaids, prostituées ou photo - modèles, et les restitue à leur vérité : à gauche, les mannequins, à droite ces jeunes filles.

Alighiero e Boetti, Frédéric Brouly

L'Afghanistan est le plus grand drame humain des vingt dernières années. Avant que le pays ne soit écrasé sous les bombes de Bush, il a été soumis à une longue guerre d'usure menée par l'URSS. La résistance, manipulée par les USA, formée d'extrémistes musulmans (talibans et Al Quaida), détruisait autant la population que l'armée soviétique, à commencer par les savoirs, l'éducation et la culture – en fermant les écoles. Conscient de ce drame dès le début des années '80, Boetti (Italie) alla vivre dix ans dans les montagnes afghanes. Là, il s'initia au plus grand art afghan, celui de la fabrication des tapis noués. Puis, il ouvrit une école où il fit faire aux enfants de la région des tapis à but éducatifs (les plus longs fleuves du monde, des cartes du monde avec les drapeaux des divers pays, des tapis narrant les épisodes de la guerre). Suite aux massacres de la guerre inter-ethnique du Rwanda, Boetti se rendit en Afrique, pour collaborer avec un artiste local, Frédéric Brouly de l'ethnie Bouarabé. Minorisé, ce peuple ne connaît pas d'alphabet écrit, communiquant par la voix et les gestes. Betty et Brouly ont recueilli les signes de main les plus utilisés et créé de là un alphabet écrit, inventant une langue qu'ils sont en train de diffuser, par leur passage dans les écoles villageoises.



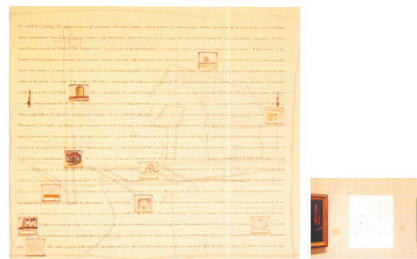
Dominique Gonzales – Forrester



Et chez soi ? C'est ce qu'interroge Forrester. Il y a l'espace public, social, et il y a l'espace privé, la chambre. La chambre est en effet le lieu le plus privatif, le plus intime, de la construction occidentale – il est même étrange que l'on soit le plus chez soi, dans sa chambre, dans son lit... endormi, signe d'une absence -. Forrester expose dès lors des chambres, dans lesquelles le spectateur est invité à entrer, vivre, réfléchir, se reposer, s'endormir. Divers climats, divers confort, certaines agréables d'autres non, nous interrogeant sur le pourquoi de ces sensations. Aussi, au bout de la répétition des expériences, doit-on admettre que cet espace au plus intime et au plus privé est totalement infiltré par la pression publique, par la société, le commerce, les médias, la mode ou la politique, voire le totalitarisme (chambre d'un maoïste).

Sophie Calle

chperret@emaf.ch

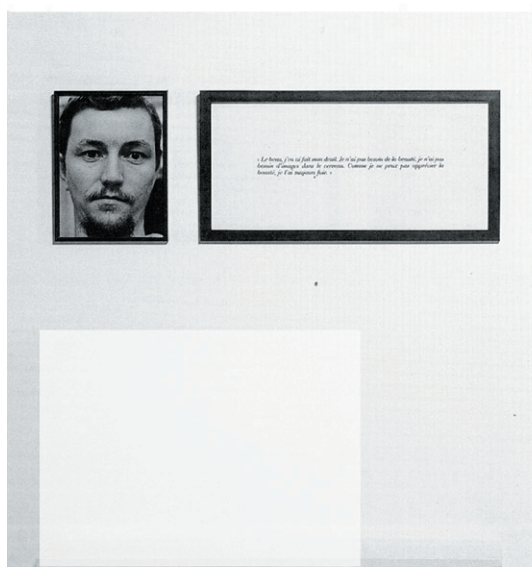


At 3:10 p.m. she leaves the Louvre and crosses the Tuileries. A street photographer takes her picture.

At 3:20 p.m. the subject has a drink at the 'Tuileries Cafe' and writes.

At 3:25 p.m. the subject leaves the cafe and walks towards the Place de la Concorde.

At 4:25 p.m. she enters the "Palais de la Decouverte" and meets a man of about 50, 5'8", slim, wearing eyeglasses with metal frames, he is dressed in white pants, a beige linen jacket and a grey hat. The subject and the man hold hands and walk around.



"White must be the color of purity. I'm told white is beautiful. So I think it's beautiful. But, even if it weren't beautiful, it would be the same thing."



Photographe canadienne, amie du romancier américain Paul Auster, Calle interroge l'aspect fictionnel des œuvres d'art. Nous l'avons vu : toute œuvre d'art est une représentation, toute représentation est un langage tautologique, tout langage tautologique génère sa propre réalité qui est sans rapport avec le réel, toute œuvre d'art est une fiction. Or, que se passe-t-il si l'on court-circuite la fiction et la réalité ? si l'on fait intervenir du réel dans la fiction et de la fiction dans le réel ?

chperret@emaf.ch

Sophie Calle se fait engager comme femme de chambre (réelle) dans un hôtel new-yorkais. Elle y fait chaque matin les chambres, en l'absence de leurs occupants (réels) et photographie tout ce qu'elle voit (captation – illégale – de la réalité), ouvrant même les valises, défaisant les piles, trouvant mille détails intimes. Rentrée dans son studio, elle tire les photographies, les observe, et les légende de textes qui reconstituent la personnalité des occupants. Cet ajout écrit est bien entendu une construction fictionnelle. Rien n'assure que Calle ne décrive l'occupant réel de la chambre, bien au contraire. Puis elle expose le résultat de cette collision en plaçant sur un panneau une grande photographie couleur de la chambre faite, les textes fictionnels et les petites photographies en noir – blanc de la chambre défaits. Même procédé de réalité – fiction lorsqu'elle suit des individus dans la rue, parfois un jour entier, les photographie de dos, note leurs faits et gestes dans un carnet, puis leur construit une personnalité, une vie. Ou lorsqu'elle interroge les gardiens d'un musée autour de leur souvenir d'un tableau volé (les Phantômes), l'absence, le manque, le vide donnant lieu à l'écart fictionnel. Si c'est dans ce manque que la fiction, soit l'œuvre d'art ou la représentation – l'image – peuvent advenir, pourquoi ne pas interroger des aveugles ? et les questionner sur ce que représente pour eux (sur ce qu'est leur image) la beauté visuelle ?

Aux marges de l'art conceptuel La rencontre entre l'art et les médias

Parallèlement à l'art conceptuel, de nombreuses formes artistiques se développent, interrogeant notre rapport à l'art, au monde de l'art, à l'espace, au temps, à la société, à nous même, à la vie, à la réalité, à la fiction. Que se soit Beuys, les mouvements Fluxus, situationnistes, ou le Pop art, l'hyperréalisme et Warhol, ces arts procèdent des mêmes principes que le post-ready-made de l'art conceptuel. Point d'écart, toutefois, ces formes intègrent pleinement les processus de médiatisation de l'art : qu'en est-il de l'art dans une société des mass-média, de la diffusion et de la reproduction médiatique ? qu'en est-il de l'art dans une société de communication et de consommation ?

L'élargissement du débat de l'art conceptuel aux procédés des médias et de la communication prend une telle importance, en soi ou pour la profession de concepteur en multimédia, qu'une partie entière du cours doit y être consacré (cf. 6^e partie : XX^e siècle, l'art et les médias). En résumé, voici tout de même quelques positions importantes.

Joseph Beuys



Artiste allemand, Beuys s'est interrogé, dès la fin des années '50, sur la culpabilité allemande issue de la 2^e guerre mondiale : d'avoir été nazi, fasciste, d'avoir supporté le totalitarisme ; et sur la punition et la blessure qui ont été imposées à cette nation : la destruction totale, puis la séparation en deux entités coupées d'un mur. Culpabilité et blessure doivent, pour Beuys, être surmontés, et ce par la pleine activité de chacun au débat politique, démocratique, culturel et artistique. Beuys fait dès lors réaliser des installations et performances incitant la totale participation des spectateurs. Il s'engage à sculpter non des matériaux, mais par les matériaux qu'il dispose, veut sculpter la société. Son œuvre devient dès lors une « sculpture sociale » engageant « tous les hommes à devenir artistes » et dont le but est de modifier totalement les comportements individuels, sociaux et, in fine, politiques. Plus que jamais « l'art, c'est la vie », que cet art soit incitateur ou dénonciateur.

Action Coyote (America likes me & I like America) est profondément dénonciateur. Beuys a toujours dénoncé les USA comme puissance occupante en Allemagne et en Europe, comme auteur de la séparation et de la blessure ; aussi n'a-t-il jamais voulu se rendre aux Etats-Unis, malgré les invitations pressantes du monde de l'art américain. Une fois pourtant, il céda. Mais ce fut pour réaliser cette performance : arrivé par un vol Lufthansa à l'aéroport Kennedy, Beuys s'y fit hermétiquement emballé dans du feutre (pour ne rien voir, entendre ou sentir – et être conservé dans une chaleur naturelle -), transporté sur une civière puis en ambulance, pour parvenir, toujours emmitoufflé, dans la galerie où il devait exposer. Là, il confronta pour seul occupant un coyote sauvage, avec lequel il cohabita une semaine durant, parce que cet animal est « le seul habitant réellement originel de cette Amérique ».

chperret@emaf.ch

Lors de la Documenta 1972 de Kassel, Beuys fit les coup d'éclats qui devaient assurer l'effectivité propositionnelle de son travail. Kassel est une ville industrielle qui fut rasée en 1944 – 45 par les bombardements « alliés ». Reconstituée dans les années '50 selon les préceptes du post-bauhaus, elle livre toute sa place à la circulation automobile, selon un plan en damier (alors que Kassel possédait un plan circulaire), sans âme, sans vie et sans arbres (alors que Kassel avait été construite au milieu d'une forêt de chênes). Kassel tenant sa puissance économique par le basalte que son sol renferme (avec lequel on produit de la houille), Beuys fit extraire 7000 pierres de basalte qu'il exposa sur les places de parking de Kassel, empêchant les automobiles de se garer. Il proposa ensuite, par voie médiatique (affiches, annonces presse, radio, TV) aux habitants de racheter les pierres, qu'il enlèverait une à une, pour les remplacer par 7000 pousses de chênes, acquises avec l'argent ainsi récolté. C'est ainsi que Kassel s'agrémenta de 7000 chênes, qui croissent toujours.

Lors de la même Documenta, Beuys ouvrit un « bureau pour la démocratie directe », durant 100 jours, il accueillait tout visiteur pour discuter, un son bureau orné d'une rose par jour (les roses fanées étant déposées au sol). Un entrepôt de 100 roses fanées une fois constitué, Beuys diffusa le contenu de ses échanges, ce qui donna lieu à de multiples propositions : création d'une université libre où chacun peut venir quelque soient les diplômes obtenus, ouverture de crèches universitaires dans toutes les institutions du pays, afin que les jeunes mères puissent suivre les cours, création de comités de quartier, afin de régler les problèmes de gestion du quotidien social, fondation du parti écologiste allemand, ...

Fluxus, situationnisme



Lors des mouvances populaires de l'année 1968, les artistes cherchèrent à engager l'art plus profondément dans la réalité sociale, dans le débat politique, provoquant forces de contestation et d'incitation. John Cage et Nam June Paik attaquèrent les institutions de la musique classique (et bourgeoise) en donnant des concerts de destruction des instruments. D'autres utilisèrent les codes médiatiques ou leurs moyens même pour diffuser des idées contestataires : une BD américaine classique : All American Men of War – reprise en Europe sous le titre de Buck Danny – délivre un message inattendu (dans cette société, nous ne sommes pas vivant, juste non-morts); ou le jingle des comics de Merry Melodies (j'ai déjà eu des rêves, trop). Le détournement du langage véhiculé par les puissants (cf. Chomsky, Weiner) est au cœur de telles stratégies, comme celui de la réoccupation de leurs médias, aujourd'hui reconduite par les hacker ou certains artistes agissant sur internet (jodi.org, etoy.com, ctheory.net, znet.net).

Pop art, hyperréalisme, Warhol

chperret@emaf.ch



C'est ici notre univers quotidien qui est analysé ; un univers de consommation qui lie irrémédiablement l'individu à la société, le privé ou public, engloutissant, annihilant le premier dans le second ; un univers de communication mass-médiatique où se sont les médias, les messages, les mythes et les modes qui permettent cette confusion aliénante du particulier au social, du privé au public, de l'être à l'économie. Wesselmann expose les vrais – faux semblants réels de ces processus, en produisant des peintures – objets où réalité et représentation s'entrechoquent. De même, la peinture hyperréaliste questionne un monde des produits qui n'est plus qu'image de l'image, apparence ou reflet ; et Warhol d'exposer brutalement les produits, la mode ou nos mythes pour qu'ils nous explosent à la figure, telles les boîtes de soupe Campbell's, produit aussi déifié aux Etats-Unis que Mac Donald, Marilyn Monroe ou coca-Cola.

... la puissance de revendication, d'incitation et de proposition de l'art conceptuel, et des Ready-made de Marcel Duchamp, reste intact...

