

DU MÊME AUTEUR



LA PEINTURE INCARNÉE, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac, 1985.

DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.

CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.

PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.

L'ETOILEMENT. Conversation avec Hantai, 1998.

LA DEMEURE, LA SOUCHE. Appartenements de l'artiste, 1999.

ETRE CRANE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.

DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.

GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, 2001.

L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.

L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.

IMAGES MALGRÉ TOUT, 2003.

GESTES D'AIR ET DE PIERRE. Corps, parole, souffle, image, 2005.

LE DANSEUR DES SOLITUDES, 2006.

Chez d'autres éditeurs :

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Éd. Macula, 1982.

MÉMORANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imagerie, Éd. C. Bourgois, 1983.

LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation, avec P. Férida), Éd. Macula, 1984.

FRA ANGELICO - DISSEMBLANCE ET FIGURATION, Éd. Flammarion, 1990.

À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation), Éd. Flammarion, 1992.

LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti, Éd. Macula, 1993.

SAINTE GEORGES ET LE DRAGON. Versions d'une légende (avec R. Garbetta et M. Morgaine), Éd. Adam Biro, 1994.

L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA FOUDRE, de C. Flammarion, Éd. Antigone, 1994.

LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE, Éd. Macula, 1995.

L'EMPREINTE, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997.

OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, crauté (L'Image ouvrante, 1), Éd. Gallimard, 1999.

NINFA MODERNA. Essai sur le drapé tombé, Éd. Gallimard, 2002.

MOUVEMENTS DE L'AIR. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides (avec L. Manzoni), Éd. Gallimard, 2004.

EX-VOTO. Image, organe, temps, Éd. Bayard, 2006.

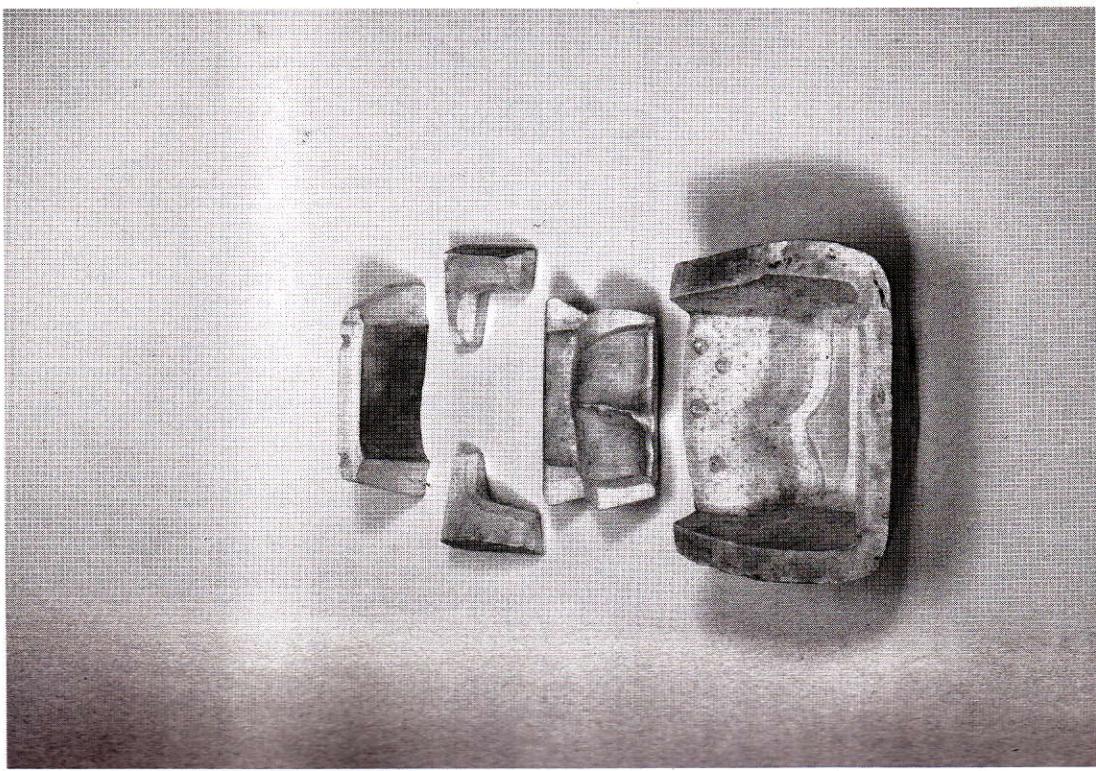
L'IMAGE OUVERTE. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Éd. Gallimard, 2007.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

ARCHÉOLOGIE,
ANACHRONISME ET MODERNITÉ
DE L'EMPREINTE



LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT



© 2008 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris
www.leseditionsdeminuit.fr

© ADAGP, Paris 2008, pour l'œuvre de Marcel Duchamp

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

ISBN 978-2-7073-2036-0

Anonyme, Moule à pièces pour *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp, 1950. Plâtre, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou.

OUVERTURE SUR UN POINT DE VUE ANACHRONIQUE

« Comme toujours, ici aussi, un processus artistique actuel (*ein aktuelles Kunstgeschehen*) a créé son histoire. [...] Ce qui paraissait auparavant dépourvu de sens a trouvé dans les plus récents efforts des sculpteurs sa signification. [...] [Carl] ce qui prend de l'importance historique (*geschichtlich Wirkende*) est toujours fonction du présent immédiat. »

Carl Einstein, *La Sculpture nègre*¹.

1. C. Einstein, 1915, p. 345.

FORMES CRITIQUES :
L'EMPREINTE COMME REFUS

Pourquoi Duchamp ? Est-il souhaitable d'en revenir, une fois de plus, à cette œuvre qui a tellement polarisé le discours critique sur l'art contemporain qu'elle a fini, soit par l'insensibiliser, soit par l'exaspérer ? Si j'ai suggéré, au début de ce travail, que l'on acceptât de poser – de reposer – un regard sur la petite sculpture intitulée *Feuille de vigne femelle*, c'est parce qu'il me semblait, justement, que l'effet de polarisation critique, trop souvent manifesté sous forme de querelles de définitions, d'axiomatiques affrontées, revenait peut-être à un obscur refus de regarder. Je veux dire un refus d'entrer dans la complexité visuelle et processuelle de l'objet lui-même. Pour qu'une œuvre en arrive à polariser aussi automatiquement et aussi trivialement le discours critique, il faut bien qu'elle ait été, à un moment ou à un autre, schématisée, simplifiée, abrégée en une sorte de signal de reconnaissance esthétique.

Sur quoi donc l'a-t-on polarisée ? Apparemment sur sa « nouveauté » radicale et sur sa « postérité », comme on dit, dans l'art du XX^e siècle¹. « Désastreuse postérité », a-t-on aussi beaucoup entendu, depuis quelques années : ni plus ni moins que la « disparition suicidaire de l'art² ». Ce qui, avouons-le, fait beaucoup pour un seul homme et pour une seule œuvre. Le « désastre », la « postérité » et la « disparition de l'art » portent un nom – un nom étranger, chacun le sait bien : c'est le *readymade*. Il autorise certains auteurs à résumer Marcel Duchamp comme « l'homme de l'urinoir³ ». Il permet ici et

1. Cf. notamment M. Kozloff, 1964, p. 42-45. A. d'Harnoncourt et W. Hopps, 1969-1973, p. 43-54. A. d'Harnoncourt et K. McShine, 1973, p. 179-229. A. Jouffroy, 1973, non paginé. J. Tancock, 1973, p. 159-178.
2. M. Le Bot, 1992, p. 6-15.
3. F. Gaillard, 1992, p. 53.

là, au fil de dérives qu'inspire un ressentiment aussi puissant qu'irrationnel, de tracer quelques équations autoritaires du type « art contemporain égale nullité » ou encore : « l'art d'aujourd'hui, c'est n'importe quoi⁴ ». Il faut redire ici le trouble qui saisit tout lecteur de ces débats duchampiens : un seul et même cri semble retenir sur le champ de bataille, comme si les adversaires se tapaient leurs sur les autres au nom... du même nom, plus précisément de la même expression : « n'importe quoi ». Lorsque les contemporateurs agressifs du *readymade* avancent que *c'est n'importe quoi*, ils expriment, c'est l'évidence, un jugement de dégoût absolu qui entrecroise une signification liée au tout-à-l'égout, au détritus, à la « merde », voire au « *souk* » ou au « *sabbat*⁵ », et une signification liée à l'intention grattuite, au langage abstrait, à l'idée pure, à l'absence de tout objet d'art qui se respecte. Or, ce jugement de dégoût ne fait que reprendre, comme en miroir, l'expression même, avancée – positivement et analytiquement – par Thierry de Duve pour rendre compte d'une logique « énonciative » du *ready-made* et de sa « résonance » en tant que « loi de la modernité » en général : *fais n'importe quoi*⁶.

L'antagonisme de ces positions recèle donc, sur un plan au moins, quelque chose comme une symétrie autour du « n'importe quoi ». Mais quel est ce plan – ou ce point – commun ? Les deux positions, je crois, finissent plus ou moins explicitement par récuser, dans l'espèce si paradoxale d'œuvre produite par Duchamp, le critère de la *singularité d'objet* : la composante matérielle spécifique, les accidents de facture, les marques de la procédure ou du travail, tout cela qui demeure pertinent quand on regarde une sculpture de Donatello ou de Rodin ne l'est plus quand on réfléchit sur un Marcel Duchamp. Le *readymade* intitulé *Fontaine* – l'urinoir proposé par Duchamp aux Indépendants de 1917 sous le pseudonyme

de R. Mutt⁷ – a été perdu, ce qui ne l'empêche pas d'être l'œuvre la plus commentée de son auteur. Ayant bénéficié d'une « édition », il est visible dans un certain nombre de musées aujourd'hui : déjà simple objet industriel, pur avatar de série dénué de toute « main » artistique (la signature mise à part), on peut comprendre qu'une réplique – voire n'importe quel autre urinoir – ait pu en tenir lieu sans trop de problèmes théoriques. Ici, un exemplaire en vaut un autre (du moins le croit-on). C'est-à-dire qu'il ne vaut rien comme objet (du moins veut-on le croire). Seule l'*idée générale*, à savoir la décision d'exposer tel quel un objet industriel dans le cadre d'une manifestation artistique, mérite apparemment d'être discutée (elle l'aura été jusqu'à saturation).

Thierry de Duve a parlé du « n'importe quoi » – urinoir ou porte-bouteilles, peigne ou porte-chapeaux – comme d'une « Idée régulatrice de l'art moderne et contemporain⁸ ». Cette idée n'avait pas eu à s'imprimer dans telle ou telle *singularité matérielle* œuvrée et travaillée à cet effet. Elle n'avait eu qu'à s'exprimer dans l'extrême généralité d'une phrase, performativement associée à un objet quelconque : « Le *readymade*, écrit de Duve, n'est ni un objet ou un ensemble d'objets, ni un geste ou une intention d'artiste, c'est une phrase telle qu'elle s'épingle à un objet absolument quelconque, et qui dit : ceci est de l'art⁹. » Là où Bretton avait parlé d'une « crise de l'objet¹⁰ », là où des historiens de l'art ont encore cherché une « aura » de l'objet quotidien, voire un « réalisme emblématique¹¹ », l'hypothèse énonciative *supprime l'objet*, radicalement, de son échappé interprétatif¹². Ne reste de l'opération duchampienne

7. Cf. E. Ball et R. Knafo, 1988, p. 67-77. W. Camfield, 1989, *passim*. T. de Duve, 1989b, p. 67-124.

8. T. de Duve, 1989a, p. 142 : « L'Idée régulatrice de l'art moderne et contemporain, après Dada, c'est le n'importe quoi. »

9. *Ibid.*, p. 113.

10. A. Breton, 1936, p. 275-280.

11. Cf. W. Hofmann, 1965, p. 53-66.

12. T. de Duve, 1989a, p. 64-65 : « Car voilà ce qu'elle dit, cette pisserie [...] : qu'elle n'était pas un objet, ni beau ni laid ni même intéressant, mais l'initiative et l'occasion d'un sentiment [...]. Qu'elle n'était pas un objet, véhicule intentionnel ou création d'auteur, être ou signe, mais le reflet de la phrase qu'elle nomme d'un nom propre, art ou anti-art, dans l'indifférente identité des contraires [...]. Qu'elle n'était pas un objet, de style ou sans, œuvre autonome trônant au patrimoine [...]. Qu'[elle] n'était plus un objet à l'appui d'une théorie, concept incarné ou illustré ouvrant

4. J. Molino, 1991, p. 103. L'auteur précise en disant que c'est « la fin des hiérarchies » et en déplorant « qu'il n'y ait] aucun compte à demander à l'artiste » (*ibid.*, p. 102 et 106). Cf. également les récentes formulations de J. Baudrillard, 1996, p. 4 : « [...] viser la nullité alors qu'on est déjà nul », etc. Sur ce type de « ressentiment en mal d'esthétique », cf. G. Didi Huberman, 1993a, p. 102-118.

5. *Ibid.*, p. 108-112.

6. T. de Duve, 1989a, p. 118-144.

qu'une opération de discours ou sur le discours : une opération sur le sens et l'« institution » de l'art.

Il est certain que le *readymade* pose à l'objet d'art une *question d'institution*. À ce titre, les réflexions suscitées dans le champ esthétique par quelques philosophes américains démontrent d'un incontestable intérêt – fût-ce à titre de symptôme ! Symptôme de quoi ? D'une certaine idée de l'institution, justement, qui légitère si abstrairement sur le statut des objets d'art qu'elle finit, se dit-on, par en désirer l'inexistence pure et simple. Il est assez significatif, parmi bien d'autres choses, que toute la réflexion d'Arthur Danto sur le rapport entre « œuvres d'art et simples objets réels » soit justement conduite à travers des pseudo-objets, des exemples artistiques non réels, ce qui, on s'en doute, distord singulièrement la problématique énoncée au départ autour des mots *art et réel*. L'usage de tels exemples fictifs – pratique courante du *thought experiment* en philosophie analytique – aboutit, dans ce cas précis, à lâcher le nom de Duchamp au milieu d'une série d'exemples inventés *ad hoc*, ni « artistiques » ni « réels », puis à énoncer un diagnostic « institutionnel » sur l'« art réel » – sur Duchamp, sur l'art moderne en général¹⁴.

De la « transfiguration du banal » au « n'importe quoi », il n'y a donc qu'un pas, comme si le « n'importe quoi » légitimait *a priori* l'usage de ces exemples tour à tour simples et grotesques. Je ne vois là qu'alibis volontairement triviaux – idées schématiques d'œuvres d'art, abrégées en signaux de reconnaissance – dont l'usage, essentiellement sophistique, simplifie bien la vie du « philosophe de l'art » : ils lui permettent l'économie de regarder l'objet, et l'économie d'en faire l'histoire¹⁵. Que reste-t-il de tout cela, sinon une génération de la « transfiguration du banal » ?

Il n'y a donc qu'un pas, comme si le « n'importe quoi », malin et astucieux, était l'outil régulant le baptême d'une chose quelconque de sorte qu'elle fasse valoir, par réflexion, qu'une idée quelconque de l'art est justement ce qui la baptise. Voilà ce qu'elle dit, cette pissotière moderne datée d'avril 1917, à l'heure de son rendez-vous avec la postmodernité [...] ». Pour une discussion de cette interprétation sur le plan de l'objet, cf. D. Sourif, 1990, p. 29-48.

¹³ Cf. notamment G. Dickie, 1969, p. 253-256. T. Binkley, 1977, p. 265-277. M. Compron, 1978, p. 9-11. J. Chalupecky, 1979, p. 11-35. P. N. Humble, 1982, p. 52-64. A. Danto, 1981, p. 22-25, 29-73, 159-161.

¹⁴ A. Danto, 1981, p. 29-73.

¹⁵ Ces trivialités de la « théorie institutionnelle de l'art » ont malheur

nalité idéale, si péremptoire qu'elle ne saurait être autre chose qu'abusive ? Par contre, l'exemple de l'*Imago* romaine nous appris combien la question de l'institution devait se penser à l'aune des *objets singuliers* qu'elle produits ; à l'aune des *modèles techniques* qui commandent la fabrication (processus) comme la pensée (paradigme) de ces objets ; et, enfin, à l'aune des *modèles temporels* que cette institution invente.

*

L'institution du *readymade* semble donc, jusqu'à présent, n'avoir produit que des modèles négatifs. Du point de vue de l'objet, l'œuvre de Duchamp reste considérée comme un ensemble de *n'importe quoi*, une généralité quelconque érigée en objet d'exposition artistique. Du point de vue du modèle temporel, cette généralité privée de sens impose l'idée – déclinée jusqu'au vertige – d'une perte d'origine et d'une *mort de l'art*. Du point de vue du modèle processuel, tout le monde ou presque semble s'accorder sur l'assassinat, par Marcel Duchamp, du « métier artistique » : le *n'importe quoi* institué en œuvre d'art plus la *mort de l'art* au sens séculaire du terme également l'*abandon de la technique* (cela dont se glorifiaient tant les artistes du passé), brûlant la réduction de l'œuvre à une pure « idée » ou « intention ».

Cet ensemble de vues mérite d'être, non pas refusé en bloc, mais précautionneusement retourné en doigts de gant, afin de dialectiser le point de vue : afin d'accéder à la « contrepartie ». La doublure est moins visible, mais c'est elle qui est en contact avec la main : il vaut la peine d'en développer quelques motifs. Le premier d'entre eux, l'*institution*, appelle déjà quelques remarques. Duchamp est souvent présenté comme ce personnage machiavélique qui a manipulé l'institution de l'art au point de la mener à ses paradoxes ultimes, puis à son suicide : « coup de force symbolique » animé, en « bon joueur d'échecs » qu'il fut, par une « intention consciente et armée », ainsi que l'écrit Pierre Bourdieu, preuve sociologique à l'appui (Duchamp étant né dans le « milieu de l'art », il fut, de toute évidence, « dans le champ artistique comme un poisson dans l'eau »)¹⁶. Intention que beaucoup expriment aujourd'hui avec

la définition de l'art à l'incomplétude essentielle du n'importe quoi, mais une idée de l'art régulant le baptême d'une chose quelconque de sorte qu'elle fasse valoir, par réflexion, qu'une idée quelconque de l'art est justement ce qui la baptise. Voilà ce qu'elle dit, cette pissotière moderne datée d'avril 1917, à l'heure de son rendez-vous avec la postmodernité [...]. Pour une discussion de cette interprétation sur le plan de l'objet, cf. D. Sourif, 1990, p. 29-48.

¹⁶ Cf. notamment G. Dickie, 1969, p. 253-256. T. Binkley, 1977, p. 265-277. M. Compron, 1978, p. 9-11. J. Chalupecky, 1979, p. 11-35. P. N. Humble, 1982, p. 52-64. A. Danto, 1981, p. 22-25, 29-73, 159-161. Ces trivialités de la « théorie institutionnelle de l'art » ont malheur

reusement été prises au mot et prolongées par P. Bourdieu, 1992, p. 343-345 et 399-401, et dans un autre sens par G. Genette, 1994, p. 154-176. 16. P. Bourdieu, 1992, p. 343-344.

ce genre de ressentiment éprouvé par le petit commerçant contre celui qui, le premier, aura eu l'idée de gagner beaucoup en ne faisant rien : l'idée, par exemple, de donner une valeur marchande tout à fait invraisemblable à son propre peigne, à son porte-chapeaux ou bien à un urinoir industriel.

Ce portrait de l'artiste en manipulateur d'institutions et en spécialiste de l'autopromotion médiatique est aussi courant dans la critique duchampienne – ou plutôt anti-duchampienne – qu'il est erroné du point de vue historique. Il n'est qu'une projection fantasmatique de pratiques contemporaines bien visibles sur un monde (l'avant-garde des premières décennies du siècle) qui travaillait alors dans une invisibilité sociale dont on n'a guère idée aujourd'hui. Rappelons seulement quelques faits significatifs et quelques réflexions de Duchamp lui-même sur ce problème, évidemment capital, de l'institution artistique.

En 1912, le jeune peintre de vingt-cinq ans se retrouve « dans le champ artistique » comme un poisson... en train de suffoquer. Le *Nu descendant un escalier* ayant été retiré du Salon des Indépendants – et les deux frères de Duchamp ayant joué dans cette censure le rôle d'intermédiaires actifs – Marcel se retire lui-même, littéralement, du « milieu » pictural parisien : voyage à Munich, emploi de bibliothécaire à Sainte-Geneviève, inscription dilettante à l'Ecole des chartes¹⁷. L'*effacement* (que Pierre Cabanne, plus tard, évoquera comme une composante presque physique de la personne de Duchamp¹⁸) sera de longue durée. Il répond d'abord à une attitude intellectuelle résolue, le refus de l'artiste-bouffon, le dégoût du corporatisme artistique et la revendication d'une activité d'ordre spéculatif¹⁹. Il répond ensuite à un pari tout à fait original et déterminant, à un art de vivre, à un choix éthique : celui de se donner la liberté de *ne pas exposer* un

17. Cf. P. Cabanne, 1967, p. 21-22. J. Caumont et J. Gough-Cooper, 1977, p. 15-16. Sur le voyage à Munich, cf. T. de Duve, 1984, p. 147-159.

18. P. Cabanne, 1967, p. 14.

19. Ibid., p. 37 et 70-71. M. Duchamp, 1975, p. 236-239 (« L'artiste doit-il aller à l'université ? » [1960]). Cf. également le témoignage de R. Lebel, 1959-1985, p. 31-32 : « Pourtant [avant suscité l'éloge de Breton en 1922] son effarouchement d'alors n'avait pas moins frappé ses amis qui s'étonnaient de sa tendance à demeurer à l'écart, du peu d'empreinte qu'il mettait tout au moins à fréquenter les artistes, leur préférant la compagnie de quelques voisins comme Gustave Candel, négociant en fromages [...] ».

travail – le *Grand Verre* – qu'il savait de très longue haleine²⁰.

Autre repère : 1917, la date du fameux urinoir *readymade*. Fâcheux, Duchamp le fut sans doute avec sa scandaleuse *Fontaine* (il l'avait été dès 1913, mais à distance, lors de l'exposition du *Nu à l'Armory Show*). Il admètra une certaine « réussite » du *readymade* face à Pierre Cabanne qui lui demande : « Alors, puisque vous aviez cherché le scandale, vous étiez content²¹ ? » Mais la « réussite » avait été un pur effet de perturbation institutionnelle dont Duchamp, dès le départ, n'attendait – ni ne reçut – rien de concret. Il continua longtemps de vivre à New York en donnant des leçons de français à deux dollars l'heure : une « vie de bohème [...] un petit peu dorée », que soutenaient la « camaraderie » des proches²², Walter Arensberg payant les loyers du studio contre le travail *in progress* – si bien que Duchamp ne vendit jamais formellement son *Grand Verre* –, ou encore un pourcentage sur la vente de quelques sculptures de Brancusi²³. L'intre-temps, il continuait, dans l'intimité et l'amitié, de produire ce scandale institutionnel que les sociologues de l'art ont oublié d'interroger, je veux dire le scandale de la *valeur non marchande de l'art* : produisant et offrant ses œuvres aux personnes aimées de son entourage. Robert Lebel est l'un des rares exégètes de Duchamp à avoir noté ce paradoxe – institutionnel, il va sans dire – d'un artiste déjà célèbre,

– 20. P. Cabanne, 1967, p. 70 : « C'est pour vous consacrer complètement au *Grand Verre* que vous avez cessé toute activité artistique [sic] ? – Oui. C'était fini pour moi. Le *Grand Verre* seul m'intéressait et il n'était pas question, évidemment, d'exposer mes premiers essais. Je voulais me dégager de toute obligation matérielle et j'ai commencé une carrière de bibliothécaire qui était une sorte d'excuse sociale pour ne plus être obligé de me manifester. C'était vraiment une décision, à ce point de vue, très nette. Je ne cherchais pas à faire des tableaux, ni à les vendre, j'avais d'ailleurs un travail devant moi qui me demandait plusieurs années. » Cf. également *ibid.*, p. 20 et 39.

21. *Ibid.*, p. 99.

22. *Ibid.*, p. 105 : « Comment viviez-vous à New York ? – Vous savez, on ne sait pas comment on vit. Je n'avais pas « tant par mois » de quelqu'un, c'était vraiment la vie de bohème, dans un sens, un petit peu dorée, luxueuse, si vous voulez, mais c'était quand même une vie de bohème. Souvent, on n'avait pas d'argent mais ça n'avait pas d'importance. Il faut dire aussi que c'était plus facile à ce moment-là en Amérique que maintenant, la camaraderie existait énormément [...] ». »

23. *Ibid.*, p. 98-102, 109, 155-156.

mais qui n'avait rien à vendre, donnait des cours privés à deux dollars et préférait offrir ses fameux *readymades* aux amis²⁴.

Je n'essaie pas, qu'on se rassure, de faire de Duchamp un naïf ou un illuminé. Son œuvre dénote une stratégie profonde et concernée. Mais cette stratégie n'est pas celle que l'on résume si souvent à travers les métaphores commerciales du genre « vendre du vent » (ce qui veut dire, en l'occurrence ! donner à un porte-bouteilles vide la valeur marchande d'une cave tout entière). L'esthétique aujourd'hui, comme la sociologie de l'art, se fixe souvent de façon maniaque sur la valeur marchande des œuvres, sans critiquer le phénomène de société en quoi réside cette fixation même. Le ressentiment, d'autre part, consiste souvent à reprocher à autrui le contraire exactement de ce qu'il fait. Duchamp n'a pas échappé à cette fumiste règle, et sa grande force, apparemment, aura été de n'en avoir cure. Il a fait fi du soupçon de « stratégie institutionnelle », refusant tel contrat proposé en 1916, critiquant ouvertement – et tranquillement, puisqu' « il ne demandait strictement rien »²⁵ – la véritable institution artistique, qui est celle de la marchandise²⁶. Moyennant quoi, il dut attendre 1937 (il avait cinquante ans) pour voir sa première exposition personnelle. Trente années plus tard,

24. R. Lebel, 1959-1985, p. 82-83 : « Mais, pour assurer son indépendance sur les bases modestes qui lui ont toujours convenu, il avait, dès son arrivée en Amérique, résolu le problème en donnant des leçons de français. Il se trouva donc dans la situation paradoxe d'un artiste dont on se serait disputé les œuvres mais qui se contentait de les distribuer gratuitement à ses amis ou de les leur céder pour des sommes volontairement dérisoires. On juge de l'ébaissement général devant une telle anomalie. Rien cependant ne put le faire dévier d'un pouce de la ligne qu'il s'était tracée, sans y mettre au surplus la moindre orientation. »
25. *Ibid.*, p. 84. Cf. également le témoignage de H.-P. Roché, 1959, p. 85 : « Réduire ses besoins. Posséder le moins possible, afin de rester vraiment libre. Tels sont ses principes diogéniens. »
26. Cf. P. Cabanne, 1967, p. 161, 181, 185-186, 202-203. Dans ces pages, Duchamp met à nouveau l'accent sur la « question d'amitié » dans sa production artistique. Cf. également M. Duchamp, 1975, p. 169-170 (« Propos » [1946]) et 180 (« Entretien avec J. J. Sweeney » [1955]). On pourrait, je crois, montrer le caractère non seulement éthique, mais encore esthétique et même « stratégique » – d'une stratégie dirigée contre les effets du marché, notamment – de l'amitié dans l'œuvre de Duchamp. Sur cette notion, très bataillienne, d'amitié, cf. M. Blanchot, 1971, p. 326-330, et J.-L. Nancy, 1986, p. 9-102.

c'est-à-dire peu avant sa mort, un seul de ses tableaux avait été acquis par une collection publique européenne.²⁷

Si l'on considère l'œuvre de Duchamp sous cet aspect historique, sous cette « attitude sociale » d'effacement, de critique du carriérisme et d'*« aversion pour le trafic de l'art »*, comme le soulignait encore Man Ray²⁸, alors une conclusion s'impose déjà : la « postérité » ou « postmodernité » affichées du *readymade* sont en réalité – sur ce plan, qui n'est pas tout, mais qui est essentiel – agressivement anti-duchampiennes. Instituer le *readymade* n'allait pas sans une pensée de sa circulation, de sa valeur d'usage et de sa valeur d'échange ; cela supposait l'établissement de rapports inédits – le *don de l'objet*, par exemple, ou l'institution d'une *valeur dérisoire*, dans tous les sens de ce mot – qui fussent une critique en acte de l'institution marchande. Chercher une idée de *readymade* pour en proposer directement la vente à une galerie d'art, c'est là, évidemment, un contresens misérable où beaucoup d'artistes contemporains se sont fourvoyés, moins fascinés par les conditions d'invention du *readymade* que par sa position symbolique dans l'après-coup de l'économie et de l'histoire de l'art.

Duchamp s'était, en fait, donné une règle de conduite extraordinairement difficile à tenir : ménager un écart avec le « monde des artistes » en général – honni pour son aspect corporatiste, spectaculaire, commercial –, mais ne pas se poser pour autant comme « anti-artiste » ou comme « non-artiste »²⁹. Roché notait que « Duchamp n'a jamais essayé de valoriser ses tableaux, mais [qu'] il a essayé de les maintenir groupés³⁰ », ce qui suppose la conscience aiguë d'une *œuvre* à présenter organiquement, que mettent bien en scène les différentes « boîtes » conçues par Duchamp comme autant de petites collections

27. Cf. P. Cabanne, 1967, p. 151 et 174-175. R. Lebel, 1959-1985, p. 110 et 117.
28. Et il ajoutait : « Duchamp ne possède ni ne collectionne rien. »

M. Ray, 1963, p. 208-210. Cf. également J. Clay, 1967, p. 80 : « Duchamp, c'est d'abord une attitude sociale. [...] Il a essayé de les maintenir groupés³⁰ », ce qui suppose la conscience aiguë d'une *œuvre* à présenter organiquement, que mettent bien en scène les différentes « boîtes » conçues par Duchamp comme autant de petites collections

29. Cf. R. Lebel, 1959-1985, p. 40.
30. H.-P. Roché, 1959, p. 86.

tions portatives de son travail entier³¹. Nous abordons là un aspect fondamental du problème : il dessine déjà un contre-motif puissant au *n'importe quoi* invoqué si souvent pour rendre compte de l'œuvre duchampienne.

*

Ce contre-motif est celui de l'*heuristique* comme attitude méthodique pour « ouvrir le champ » technique et symbolique du travail artistique, sans pour autant « faire n'importe quoi », Duchamp, évidemment, n'a jamais « fait n'importe quoi ». Aussi ouvert soit-il à la *tuché* (l'occasion, le hasard), son travail tente constamment de *maintenir ensemble* l'erratique et l'idée fixe, l'abandon aux imprévus et le resserrage méthodique. Le principe de l'*heuristique* – « tout est bon », mais « voyons ce que cela donne » – n'accorde une *marge d'indétermination* expérimentale que pour mieux révéler la *prégnance structurale* des différences et des orientations. Attitude qui n'est pas sans évoquer la « ruse inconsciente » que Freud apprenait à travers une belle expression, commentée par Hubert Damisch : « comme sans but » (*wie absichtslos*), stratégie paradoxale dont le jeu d'échecs, paradigme duchampien par excellence, met en œuvre toute la puissance³².

Une telle stratégie ne va pas, comme l'évoque si bien Henri Pierre Roché, sans *maintenir ensemble* des choses et des ordres de réalité hétérogènes qui valent d'abord pour leur *montage*, le jeu de leurs différences réciproques. Principe structural élémentaire, qu'oublient régulièrement tous ceux qui parlent des *readymades* – voire d'un seul d'entre eux, l'urinoir fixant plus que les autres la passion des exégètes – comme de choses parfaitement isolées ou isolables. Lévi-Strauss a bien vu, dans ses entretiens avec Georges Charbonnier, que le *readymade* était capable de « faire ressortir certaines propriétés structurales » par le *jeu des différences* (une « fission sémantique », disait-il) que l'œuvre établissait avec tous les objets qui l'entouraient³³. À la question que lui posait alors son interlocuteur sur

le *n'importe quoi* (« Qui m'empêche, en effet, d'objectiver n'importe quel objet ? Qui m'empêche de considérer comme un *readymade* n'importe quel objet ? »), Lévi-Strauss répondait, en bon spécialiste du bricolage : « Disons que ce n'est pas n'importe quel objet, n'importe comment ; les objets ne sont pas nécessairement tous aussi riches de ces possibilités latentes ; ce seront certains objets dans certains contextes³⁴. »

« Certains objets dans certains contextes » : la relation établie dialectise deux ordres de nécessité. Une nécessité liée à la *singularité* des objets eux-mêmes (première façon de n'être pas « n'importe quoi ») et une nécessité liée à la *structure* des contextes où ils se transforment, mais qu'ils transforment aussi (deuxième façon de n'être pas « n'importe quoi »). Jeu exigeant : il ne peut s'apprehender qu'à travers un double regard, tour à tour spécifique (attentif aux processus) et élargi (attentif aux paradigmes). Dialectique au cœur de laquelle un troisième motif, me semble-t-il, s'élève – destiné comme les autres à produire son contre-motif. Il s'agit de la question du *métier* : quel « métier » Duchamp a-t-il vraiment exercé ? C'est l'aspect institutionnel de la question. Quel « métier » a-t-il mis en œuvre dans la production de ses objets ? C'est l'aspect technique de la question, impossible à éluder, à séparer du reste, si l'est vrai que toute *décision technique* engage l'existence même, y compris institutionnelle, d'une œuvre d'art.

En 1980 Lévi-Strauss a été moins inspiré que dans ses réponses à Georges Charbonnier énoncées vingt ans plus tôt : bien loin de son éloge du bricolage et du *gain heuristique*, une pathétique défense de la peinture figurative lui fait déployer la *perte du métier* artistique dans des objets contemporains où tout « travail », à ses yeux, est réduit (on pense immédiatement au *readymade*) à des choix, des attitudes qui ne retiennent plus rien de ces « savoirs traditionnels » dont les peintres classiques autrefois pouvaient tant s'enorgueillir³⁵. La « perte du métier » : voilà bien un des motifs les plus persistants de

³⁴ *Ibid.*, p. 113.³⁵ C. Lévi-Strauss, 1980, p. 343 : « Fait de recettes, de formules, de procédés, d'exercice manuel aussi, dont l'apprentissage théorique et pratique exigera des années, ce précieux savoir est aujourd'hui disparu. On peut craindre qu'il en soit de lui comme de ces espèces végétales et animales que l'homme, dans son aveuglement, anéantit les unes après les autres. »³¹ Cf. E. Bonk, 1989, *passim*.³² Cf. H. Damisch, 1978, p. 55-73. *Id.*, 1979, p. 65-99. Sur Duchamp et le jeu d'échecs, cf. également F. Le Lionnais, 1977, p. 42-51, et J. Clair, 1978, p. 59-68.³³ G. Charbonnier, 1961, p. 112.

toute la littérature consacrée à l'œuvre duchampienne en général – voire à sa « postérité » dans tout le XX^e siècle – et au *readymade* en particulier.

On le retrouve, pèle-mêle, chez Clement Greenberg lorsqu'il fustige chez Duchamp l'« avant-gardisme » et la perte de « qualité », le manque de « goût » (*taste*) et le déclin d'un « art supérieur » (*superior art*)³⁶; chez les nostalgiques du pastel et de l'origine – cette origine supposée « pure » dans les matériaux et les processus de l'art ancien³⁷; chez les sociologues habitués à penser la technique artistique en termes de pure fabrication manuelle³⁸. On le retrouve aussi, ce motif, au cœur des plus informées parmi les exégèses de Duchamp : par-delà l'irrespect dadaïste quant aux « règles du métier », la décision duchampienne ne concernerait rien d'autre, au fond, que la *disparition de la fabrication*, et son remplacement par une « phrase », par un dispositif énonciatif où se répondent le « ceci est de l'art » et le « fais n'importe quoi»³⁹.

Il en est de la fabrication, de la question technique, comme de l'aura et de l'efficacité symbolique en général : ce que l'on ressent spontanément comme une « mort » n'est en réalité qu'une transformation du mode d'existence des objets dans leurs relations au contexte ; et ce que l'on place spontanément dans le règne indistinct du « n'importe quoi » n'est en réalité qu'un changement de logique, une désorientation – encore non parvenue à ses effets de « lisibilité » historique, pour parler en termes benjamiens – de la visée, de la méthode. Il est certain,

36. C. Greenberg, 1971, p. 122-123.

37. Cf. notamment J. Clair, 1983, p. 155-158 : « Les altérations portées au métier et aux matériaux de l'art et plus généralement les dégradations du style dans la sphère du spirituel accompagnent ainsi du même pas précipitée les altérations portées au biotope, les atteintes portées à la niche écologique dans la sphère du vivant. [...] La perte du métier, la dégradation des matériaux n'ont fait qu'accompagner de manière inéluctable l'amoindrissement du projet poursuivi par l'art. »

38. Cf. P. Bourdieu, 1992, p. 242 et 339.

39. Cf. T. de Duve, 1989a, p. 108-112. Id., 1989b, p. 21-23 : « À ce rendez-vous [du *ready-made*] tombe l'idée de la fabrication. Un *ready-made* est un objet tout fait, et déclarer le rapport de l'objet à l'auteur comme une rencontre conduit immédiatement à élimeriner le présupposé selon lequel l'auteur fait l'objet de ses mains. Avec ce présupposé du faire c'est toute la valorisation du métier, toute ce qui, légitérant sur la belle ouvrage, veut que l'objet soit investi d'un savoir-faire, qui bascule [...]. » Sur Duchamp et le dadaïsme, cf. M. Gibson, 1991, *passim*.

comme l'a bien écrit Thierry de Duve, que le rapport entre la notion d'*auteur* et celle de *fabrication* s'est trouvé, par Duchamp, bouleversé sur bien des points. Impossible de penser la production duchampienne, en effet, sans faire intervenir « l'incidence spécifique de l'industrialisation sur la pratique traditionnelle des peintres », sans évoquer l'« invention de la photographie » et, plus généralement « les conditions énonciatives de l'art « à l'ére de sa reproductibilité technique »⁴⁰ ».

*

Qu'on la revendique ou qu'on la déteste, la sphère artistique transformée par l'œuvre de Duchamp serait donc placée sous le signe – dont nous avons déjà souligné l'ambiguïté foncière – de l'« œuvre d'art à l'ére de sa reproduction mécanisée », sérialisée, anonyme. Duchamp aurait ouvert, dans l'histoire de l'art, l'âge des œuvres qui ne sont plus touchées par la main de l'artiste, qui ne sont plus l'origine et l'originalité de sa « création » unique, et dont le nom propre n'est plus qu'une affaire de convention industrielle, de « marque ». Une fois de plus, l'essai de Walter Benjamin aura joué le rôle d'un catalyseur théorique – la question restant de savoir dans quel sens, technique notamment, la « reproduction mécanisée » doit, en un tel contexte, se comprendre. Deux tentatives, rigoureusement contemporaines et symétriques, ont répondu à cette question : moment fort, sans aucun doute, dans l'histoire de la critique duchampienne. Ces deux tentatives consistaient à placer toute l'œuvre de Duchamp sous l'autorité du *paradigme photographique*.

La première d'entre elles est due à Jean Clair. En prolongement de la grande exposition rétrospective présentée au début de l'année 1977 (et où apparaissait déjà le motif de la chronophotographie⁴¹), celui-ci publiait, au cours de l'été suivant, un ouvrage sur la photographie considérée comme « pri-

40. T. de Duve, 1984, p. 274. *Id.*, 1989b, p. 51. Sur ce motif de la reproductibilité dans sa relation, chez Duchamp, à la notion d'auteur, cf. notamment M. Butor, 1975, p. 269-283. A. Schwarz, 1984, p. 31-41. M. Nesbit, 1986, p. 55-65. *Id.*, 1987, p. 101-122. D. Judovitz, 1995, p. 15-73 et 121-157.

41. Cf. J. Clair, 1977a, p. 178-179. Le volume intitulé *Abécédaire* ne comportait cependant pas d'entrée relative à la photographie.

mat technique » global dans le travail de Marcel Duchamp.⁴² La première référence – le point de départ théorique – en était la réflexion benjaminienne sur le pouvoir « paradigmatic » de la photographie, celui d'avoir modifié en profondeur la notion de l'art en général :

« La photographie bouleversait assurément les rapports de l'artiste à la peinture [...]. L'attitude de Duchamp face à la photographie est ainsi en plus d'un point semblable à celle d'un Walter Benjamin qui, au moment précis où celui-là s'intéressait aux illusions optiques d'*Anemic Cinema* et des *Rotoreliefs*, écrivait que ce qui faisait problème, c'était moins l'esthétique de la photographie *en tant qu'art* que celle de l'*art en tant que photographie*. À cet égard, on pourra dire que si ce n'est que rarement *par la photographie* que Duchamp a trouvé à s'exprimer de façon neuve, c'est bien toujours *par rapport* à elle qu'il a défini les moyens nouveaux de son expression. Rarement même, l'invention et la diffusion d'une technique auront à ce point déterminé les caractéristiques principales d'une œuvre, [...] Duchamp ne « passe » pas de l'autre côté ; il ne cesse pas d'être artiste pour devenir photographe, et encore moins artiste-photographe, mais prenant en compte, avec la plus grande précision, les données nouvelles apportées par l'entomologistement photographique à la vision du monde réel, il en tire toutes les conséquences à l'intérieur du champ spécifique de sa pratique⁴³. »

Conséquences qui se repèrent un peu partout dans le travail duchampien : dans l'obsession des ombres portées et des silhouettes, qui évoquent la préhistoire de la photographie ; dans le motif des halos qui envahissent les tableaux peints en 1910-1911, et que Jean Clair associe aux effets recherchés par la photographie spirite ; dans le mouvement du *Nu descendant un escalier*, qui renvoie de toute évidence aux expérimentations chronophotographiques de Marey et d'Albert Londe (avec qui Raymond Duchamp avait travaillé à la Salpêtrière) ; dans l'immense plaque de verre « sensible » que constitue *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ; dans l'usage de la photographie qui parcourt l'ensemble des autoportraits de Marcel Duchamp ; dans les multiples expériences optiques où travaillent de concert perspective, mouvement, stéréoscopie et

« vision anaglyphique » ; dans l'hyperréalité d'*État dominé*, sorte de photographie en trois dimensions ; même le *readymade* ne voit présenté, dans sa « neutralité » fondamentale, comme une manifestation du paradigme photographique.⁴⁴

En 1977 également, dans les livraisons de printemps et d'automne de la revue *October*, Rosalind Krauss publiait un bref texte qui partait de la même prémisse benjaminienne et de la même interprétation quant à la nature « photographique » de l'œuvre duchampienne, mais dont le ton et les choix critiques auront fini par développer un modèle antithétique au précédent.⁴⁵ Là où Jean Clair s'attachait à retracer une histoire représentante, tout entière orientée vers le passé – la photographie du XIX^e siècle, les jeux optiques du XVIII^e, les prospecteurs du XVII^e –, Rosalind Krauss situait l'œuvre de Duchamp comme une incise historique, moment d'*« origine »* pour un paradigme destiné, en fait, à défendre et expliquer l'art américain des années soixante-dix. À la référence classique, constante chez Jean Clair (jusque dans ses développements *antimodernistes*), s'oppose déjà une référence *postmoderne*. En tout cas, ce ne sont plus Athanase Kircher, Newton ou Étienne-Jules Marey qui éCLAIRENT l'œuvre de Duchamp, mais plutôt Dennis Oppenheim, Vito Acconci ou Gordon Matta-Clark.⁴⁶

Autre changement de point de vue : là où Jean Clair dévoilait un *paradigme technique* à mi-chemin des arts et des sciences, Rosalind Krauss, lectrice de Barthes et de sa « Rhétorique de l'image », situait d'emblée la question du photographique sur le plan d'une modification des dispositifs signifiants. C'est donc en tant que *paradigme sémiotique* que « le photographique » prenait valeur explicative, notamment à l'endroit du *readymade* duchampien :

« Le parallèle entre la photographie et le *readymade* est renforcé par le processus de production de celui-ci. Il s'agit

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8-112.

⁴⁵ R. E. Krauss, 1977b, p. 63-91. Le rapport entre le *Nu* et la chronophotographie, l'idée que « Duchamp répudia le cubisme pour épouser la photographie » et que le *Grand Verre* est une « photographie qui se disloque », la notion de « pose extra-rapide », la fixation des ombres portées dans *Tu m'*, la réflexion sur le *readymade* comme objet de reproductibilité scolaire – tout cela sera développé quelques années plus tard par R. E. Krauss, 1981, p. 71-88.

⁴⁶ *Id.*, 1977b, p. 63 et 76-90.

chaque fois de transposer physiquement un objet hors du continuum de la réalité jusqu'à répondre aux conditions précises dont relève l'image artistique – et cela par isolation ou sélection. Dans ce processus réapparaît la fonction de l'embraceur. Le *readymade* est un signe essentiellement *vide*, sa signification ressortit strictement à cette situation-*ci* ; elle est tributaire de la présence existentielle de cet objet-*ci*. Signification sans signification, instituée à travers les termes de l'index.⁴⁷

Tressant avec promptitude la notion linguistique d'embraceur et la catégorie peircienne de l'indice⁴⁸, Rosalind Krauss ouvrait là une perspective remarquable, presque une façon de voir. Pourquoi cela ? Parce que la combinaison de ses différentes références conceptuelles – combinaison en elle-même assez peu orthodoxe – lui permettait spontanément de ne pas perdre, dans le *sémio-tique*, la dimension *phénoménologique* inhérente, d'un côté à la catégorisation peircienne (Peirce disait pratiquer une « phanéroscopie » ou vision des phénomènes), d'un autre côté à l'« ontologie de l'image photographique » selon André Bazin et à la tentative inachevée de Roland Barthes (telle qu'on la voit se développer dans *La Chambre claire*, ce livre qu'un sémiologue voulut dédier à la phénoménologie).⁴⁹

La notion d'indice, pour nous, a ceci de particulièrement fécond dans le domaine des arts visuels qu'elle nous oblige d'abord à penser la question du « sens » (le sémiotique, voire le conceptuel, le sens-*sême*) dans son articulation indéfendable avec celle du « sens » (le phénoménologique et le sensoriel, voire le channel, le sens-*sôma*). Elle nous oblige également à repenser, devant chaque objet, l'unité fondamentale du visible et du tangible dont Merleau-Ponty, parmi d'autres phénoménologues, a si bien parlé.⁵⁰ Si les indices – ou index – peirciens sont bien des signes fondés sur une « relation physique à leur référent »⁵¹, alors ils nous assignent une nouvelle tâche critique

devant l'œuvre de Duchamp : faire resurgir dans le visible la question du contact.

*

L'empreinte, dès lors, n'est plus très loin. Elle émerge de toute cette situation critique comme la possibilité – c'est, du moins, le pari à tenir – de penser les choses d'une façon un peu moins binaire. L'empreinte, je l'ai déjà dit, n'a rien d'un modèle « nouveau » à brandir pour périmér tous les autres. Elle entretient avec chacun des motifs déjà évoqués – la photographie, bien sûr, mais aussi l'objet de série et, même, nous allons le constater, le trop fameux « n'importe quoi » – un rapport plus ou moins étroit. L'empreinte n'a rien de « nouveau », surtout parce qu'elle est *anachronique* : ressortissant à un temps qui n'est pas d'abord celui de l'histoire de l'art, inapte par conséquent à situer ses objets dans une logique orientée (de type néo-vasarien ou néo-hégélien), elle ne peut servir en tant que telle à trancher sur la « modernité », la « mort » ou la « postmodernité » d'une œuvre comme celle de Duchamp. Ressortissant également au mode *heuristique* du faire, qui n'est pas le mode des axiomes et des postulats si souvent revendiqués dans le domaine esthétique, elle ne peut servir en tant que telle à trancher sur le « classicisme » ou le « kitsch » d'une œuvre comme celle de Duchamp.

Sa vertu est la conséquence de son statut apparemment peu déterminé, transversal en tout état de cause : vertu opérateure, vertu *dialectique* grâce à laquelle des modèles temporels universiques peuvent être combinés, nuancés, complexifiés. Car ces modèles ignorent en général l'« image dialectique », la collision du Maintenant avec l'Autrefois, l'éclair d'anachronisme où se produit une configuration nouvelle qui n'est ni nostalgie du passé ni isolement maniaque du présent, et qui, avant même d'avoir à se situer dans l'histoire, en déplace d'abord la perspective, l'orientation.

Envisager l'œuvre de Marcel Duchamp selon le point de vue de l'empreinte, c'est accepter l'épreuve d'une sorte de désoriention : accepter de n'avoir pas la certitude positive de l'historien trop heureux de mettre au jour les influences historiques objectivement repérables (Marey, par exemple) ; accepter, aussi, de n'avoir pas la certitude judicatoire du cri-

47. *Ibid.*, p. 74.

48. *Ibid.*, p. 64-66.

49. Cf. A. Bazin, 1945, p. 9-17. R. Barthes, 1980, *passim*. Sur l'aspect phénoménologique ou « phanéroscopique » des catégories peirciennes, cf. C. S. Peirce, 1885-1914, p. 67-69 et 203-211.

50. Cf. M. Merleau-Ponty, 1964, p. 172-204. Cf. également J. Schotte, 1990, *passim*.

51. R. E. Krauss, 1977b, p. 64.

tique d'art trop heureux de séparer les choses « définitivement périmées » (*over*) des choses « définitivement à l'ordre du jour »... C'est parler, plutôt, en termes de *survivance*, ce qui a pour effet de tirer le temps dans tous les sens de la mémoire. C'est, enfin, par ce déplacement du point de vue, ne pas entrer dans le jeu de captation imaginaire qui maintient face à face deux modèles antithétiques mais rigoureusement symétriques, tous deux soutenus par un présupposé aussi ancien que l'histoire de l'art elle-même – un présupposé *euchronique* : euchronie de la tradition (Duchamp en sage héritier d'une histoire de la représentation classique) contre euchronie de la rupture (Duchamp en *terminator* des notions d'origine et d'originalité, de « main » et de fabrication).

En voulant orienter toutes les caractéristiques indiciaires de l'œuvre duchampienne du côté de la seule photographie, on cherchait probablement à se simplifier la vie, c'est-à-dire à simplifier l'histoire⁵². D'une part, le modèle photographique permettait de sauvegarder quelque chose comme un *sens idéal de l'histoire* : une invention technique du XIX^e siècle transforme les conditions de l'activité artistique au siècle suivant. Rien de particulièrement « faux » là-dedans ; mais le modèle photographique sauvegardait un *sens idéal de l'art*, vu comme la production « purifiée » d'une sorte de *disegno* lumineux, hors de toute « cuisine » matérielle, de tout archaïsme technique, de toute désorientation anachronique : une invention technique du XIX^e siècle permettant de postuler un art de l'époque industrielle qui pût demeurer, par son caractère matériellement épuré (on se souvient de la célèbre réclame publicitaire de Kodak, aux débuts de l'automatisme : « You press the button, we do the rest »), une très humaniste *cosa mentale*⁵³.

Le point de vue de l'empreinte suppose avant tout le *refus de désintraquer* ce que l'on met trop souvent en opposition, particulièrement lorsqu'il s'agit de Marcel Duchamp : la facture et l'intention, la matière et l'idée, les moyens et les fins, le savoir-faire et le savoir, la « cuisine » et le « concept »... Si l'hypothèse contenue dans la mise en avant d'un tel point de vue a quelque valeur, alors les questions qu'il nous faut adresser aux objets de Duchamp prennent un tour assez paradoxal, compte tenu de la situation critique évoquée jusqu'à-là : quelle est la *facture* de ses intentions ? Quelles sont les *matières* de ses idées ? Quel est le *savoir-faire* de son savoir ? Quelle est la *couvrance* de ses concepts ?

Autant de questions posées à une *efficacité heuristique*, et non à une quelconque vérité axiomatique de l'œuvre duchampienne. Ces questions, on l'a compris, récusent dans leur formulation même la thèse courante sur la « perte du métier » chez Duchamp. Elles expriment au contraire l'hypothèse d'une *ouverture technique* – une modification à la fois théorique et pratique, paradigmatic et processuelle, du « métier » artistique – opérée par le créateur d'une extraordinaire série d'objets dont il me semble abusif d'isoler à tout prix les *readymades*. Le point de vue de l'empreinte peut déjà contribuer à mieux formuler cette hypothèse, dans la mesure où existe une frappante homologie entre les actuels jugements critiques sur le *readymade* et de très vieux débats académiques où le statut de l'empreinte, comme on l'a vu, agitait les esprits autour des mêmes questions de « métier » et de « n'importe quoi ».

La critique duchampienne est, toutes proportions gardées, marquée par une phobie du toucher comme le fut, en son temps, la critique donatelliennne. Les censures et les résistances théoriques autrefois fixées sur le *moulage* se retrouvent aujourd'hui, transformées et déplacées, dans l'ensemble des fixations négatives sur le *readymade* duchampien : même sentiment de « littéralité » inartistique (les jambes d'Holopherne, prises *telles quelles* pour figurer dans un ouvrage d'art humaniste, ne sont pas moins scandaleuses que la pissoire prise *telles quelles* pour figurer dans une exposition d'art moderne) ; même sentiment d'ouverture au « n'importe quoi » (on pourrait dire que si Donatello est capable d'obtenir par empreinte les jambes et le drapé de sa *Judith*, c'est bien qu'il est capable de mouler n'importe quoi, donc de nous abuser avec du

52. C'est déjà la conclusion émise par Dalia Judovitz à l'encontre des interprétations proposées par Rossalind Krauss. Cf. D. Judovitz, 1995, p. 221-226.

53. Cf. J. Clair, 1977d, p. 6 : « Que l'art fût pour lui, comme à la Renaissance, pure *cosa mentale*, qu'il privilégiât l'intelligence et non la facture, cela entraînait aussi bien que les moyens utilisés par cet art n'obcurcissaient jamais sa fin. Que s'imposent les moyens, c'eût été tomber dans la « cuisine » que Duchamp abhorrait. »

« n'importe quoi » sur sa capacité artistique d'imitation de la nature ; même sentiment moral de réprobation pour un détour technique considéré comme pis-aller, solution de facilité, pratique de paresseux (si l'on isolait les jambes et le voile de la *Judith* du corpus de Donatello, on pourrait dire de celui qu'il eut une propension certaine à ne rien faire de ses mains). Essayons plutôt de réarticuler la *question technique* à ces signes indiciaires et à ces phénomènes de contact dont Marcel Duchamp a fait un motif si puissant dans toute son œuvre. Essayons donc d'y interroger l'empreinte comme *paradigme*, puis comme *processus*. Que les deux niveaux d'efficacité se rejoignent, et nous aurons peut-être une idée de la façon dont l'empreinte, ce geste technique immémorial et polyvalent, accède au statut de *procédure artistique*.

FORMES HYPOTHÉTIQUES : L'EMPREINTE COMME EXIGENCE

Le paradigme de l'empreinte apparaît bien, dans l'œuvre de Marcel Duchamp, comme un phénomène de longue durée. Son efficacité aura été exemplaire, notamment, pendant toute la période du travail multiforme qui, entre 1915 – voire dès 1912 – et 1923, présida à la conception et à la réalisation de l'*opus magnum* duchampien, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Pourtant *La Mariée* ne semblait rien mettre en jeu qui concernât directement et visiblement l'empreinte : elle ne se donnait pas à voir comme telle, pas plus qu'elle ne devait à l'empreinte sa méthode concrète de fabrication. Le paradigme de l'empreinte, néanmoins, n'est pas étranger à la façon dont Marcel Duchamp, dans cette œuvre, dut modifier profondément ce qu'il nommait lui-même l'« idée de la fabrication ».¹

Le *Grand Verre*, on le sait, est une œuvre d'une complexité, d'une stratification inouïes. Des générations d'exégètes s'y sont penchées, interrogées en tous sens, contredites, égarées. Elles ne sont retrouvées, peut-être, sur l'impression que l'œuvre de Duchamp manifeste une puissance particulière de la *réversibilité* : opérateur visuel – et même littéraire – de contradiction, le *Grand Verre* réussit toujours, dans l'épaisseur transparente de son support fissuré, à mettre des contraires en contact. C'est, d'abord, une construction essentiellement *anthropomorphe* – avec sa « vierge » et ses « célibataires », son « squelette » et son « pendu femelle », son « combat de boxe » et ses « témoins oculistes », ses « tubes capillaires », et son groupe bizarre de neuf personnages intitulés « prêtre », « livre de grand magasin », « gendarme », « cuirassier », « agent de la police », « croque-mort », « larbin », « chasseur de café » et « chef de gare », selon le catalogue de dénominations roussel-

¹ M. Duchamp, 1975, p. 50 (« La boîte verte » [1934]).

TABLE DES MATIÈRES

OUVERTURE SUR UN POINT DE VUE ANACHRONIQUE

L'empreinte immémoriale, actuelle, inactuelle : nécessité d'un point de vue anachronique (11). – L'œuvre d'art à l'époque de la perte d'origine ? Anti-modernistes et post-modernistes (14). – Regard posé sur une empreinte de Marcel Duchamp (18). – Pour prendre un peu l'histoire de l'art à rebrousse-poil (21).

I

L'EMPREINTE COMME PARADIGME : UNE ARCHÉOLOGIE DE LA RESSEMBLANCE

Formes techniques : l'empreinte comme geste 27
Support, geste, marque : l'empreinte comme stéréotype technique (27). – Un geste rudimentaire ? Valeur heuristique de l'empreinte : le bricolage et la marge d'indétermination (30). – La notion de chaîne opératoire. Technique et hominisation : une anthropologie du contact. L'empreinte, fait technique total (35). – L'empreinte, ou l'« aube des images » : des collections moustériennes aux mains négatives (40). – Dialectique du contact et de l'absence : la dimension symbolique de l'empreinte préhistorique. Réalisme et schématisme (46).

Formes généalogiques : l'empreinte comme matrice 52
L'empreinte, ou l'institution des images : comment transmettre la ressemblance par contact ? L'analogie sexuelle, la matrice : forme et contre-forme (52). – Palestine, Syrie : le crâne du mort comme matrice de ressemblance. Varna, Mycènes : or appliqué et or repoussé (55). – Pline l'Ancien : l'institution des images n'est pas l'histoire de l'art. Le trait d'origine comme

travail du négatif : la matière et la mort (60). – *L'imago romaine comme ritualité de l'empreinte, culte généalogique, instance non esthétique. Reproductibilité et légitimité* (65).

Formes auratiques : l'empreinte comme pouvoir 71
 L'empreinte, ou le pouvoir des images : le « portrait de César ». L'unique et le disséminé. Monnaie, sceau, magie. Empreinte emprise et empreinte-écart (71). – Le « portrait de Dieu » : comment se présente une sainte Face ? Moins qu'une image, matrice de l'image, plus qu'une image. Entre trace et grâce (76). – Le pouvoir de la distance : l'auraturation de la trace dans les récits, la liturgie, l'iconographie (79). – Le « pouvoir de lever les yeux » : comment une empreinte peut-elle nous « regarder » ? Ressemblance interdite et ressemblance à venir : Dante et saint Bernard (85). – Le pouvoir de la réversibilité : l'empreinte comme contact des contraires (88).

Formes anachroniques : l'empreinte comme survivance 92
 L'empreinte, ou le non-dit de l'art humaniste : une phobie du toucher. Où l'artisan « imprimait » une matière (savoir-faire), l'artiste « exprimera » une idée (savoir) (92). – L'empreinte, ou la contre-histoire de l'art : par-delà la légende vasarienne. Mesure et empreinte dans la sculpture du Quattrocento : réalisme et tactilité. Empreintes votives et empreintes funéraires (95). – Objets-limites de la sculpture. Heuristique de l'empreinte chez Donatello : le cas de la *Judith* (100). – Quand l'empreinte désoriente la vision (par le contact), l'histoire (par l'anachronisme) et le discours (par la transversalité) (107).

Formes désirées : l'empreinte comme scandale 136
 Érotique du contact : empreinte et caresse. « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » selon Baudelaire. Pour une sculpture « primitive » et « moderne », féтиque et irréligieuse (136). – *Les Fleurs du mal* comme écriture du contact : peau, plis, empreintes. La notion baudelairienne de reversibilité (138). – Le scandale de la *Femme piquée par un serpent*, d'Auguste Clésinger. Trop près du désir : l'empreinte « indécente » et « magique » (140).

Formes bricolées : l'empreinte comme propédeutique 145
 Trop près du bricolage : l'empreinte « triviale » et « nécessaire ». Ce par quoi finit la sculpture, ce par quoi elle commence aussi. Moulages d'antiques, moulages de travail, moulages sur nature (145). – Ce par quoi procède la sculpture : du procédé au processus et à la procédure. Heuristique et « procession » des formes (149). – Les contradictions de Canova : refus du plâtre et heuristique de la gypsothèque. Vers l'auto-engendrement des formes par combinatoire et empreinte (152).

Formes processuelles : l'empreinte comme travail 156
 Rodin : le refus de l'empreinte comme procédé, l'assumption de l'empreinte comme paradigme. La technique des « abattis », ou l'œuvre disséminée *in progress* (156). – Multiplication, fragmentation, assemblage : l'empreinte comme processus et procédure. Le corps-organe et la forme en formation (160). – L'empreinte comme image dialectique chez Rodin. De la chose-substitut au mouvement substituant : la forme organique « en travail ». La sculpture moderne rattrapée par l'empreinte (165).

II L'EMPREINTE COMME PROCESSUS: VERS LA MODERNITÉ EN SCULPTURE

Formes mortifiées : l'empreinte comme deuil 115
 Où l'empreinte tire la ressemblance vers la mort. Adhérence excessive et défaut de l'origine. Où l'empreinte tire la ressemblance vers la mort de l'art (115). – L'empreinte, obstacle à l'art et obstacle à l'histoire : forme sans style et temporalité anachronique. Origine, fin, modernité (121). – Moulage et sculpture au XIX^e siècle : le débat réaliste et David d'Angers. Trop près du néant : l'empreinte « atroce » et « froide » (125).

III L'EMPREINTE COMME PROCÉDURE: SUR L'ANACHRONISME DUCHAMPIEN

Formes critiques : l'empreinte comme refus 175
 À propos du *readymade* : la polarisation critique autour du « n'importe quoi ». Quelques façons de ne pas regarder les objets (175). – Duchamp et l'institution artistique. Stratégie

du retrait et valeur non marchande de l'art (179). – Heuristique, erratique, méthodique : l'ouverture expérimentale n'est pas « n'importe quoi ». La « perte du métier » à l'ère de la reproductibilité technique ? (184) – L'œuvre de Duchamp sous le paradigme photographique : vers la question du contact (187). – Le point de vue de l'empreinte, ou le refus de désintribuer le *faire du savoir*. Duchamp avec Donatello (191).

Formes hypothétiques : l'empreinte comme exigence ... 195
 Le paradigme de l'empreinte : à propos du *Grand Verre*. Réversibilité et contact des contraires. Anthropomorphisme et ressemblance (195). – La critique du rétinien : matière grise en haut, matière rose en bas. L'optique et le tactile. Apparence et apparition : le moule « négatif » et « natif » (197). – Optique de précision, prière de toucher et idée de la fabrication. Le vide anthropomorphe des *Moulés maliç*s. Le défi de l'empreinte-mouvement (202). – Où Duchamp revendique le *faire* et l'artisanat : un anachronisme critique et heuristique (207). – Duchamp « ouvrier d'art » : ouvrir, et non abandonner, le champ technique du « métier » (212).

Formes heuristiques : l'empreinte comme expérience ... 215
 Duchamp au travail, ou l'heuristique à double détente : hypothèses jetées sans contrainte, mais réalisées dans l'astreinte d'une « technique d'extrême précision » (215). – Le « retour à la main ». Accident de la reproduction et reproduction de l'accident (221). – Contact, matériau, expérience : le champ opératoire de l'empreinte (227). – L'empreinte *dédoublé* : « semblabilité » et « principe de charnière ». Quand la machine de cruauté moule et « remoule » les corps (230). – L'empreinte *redouble* : « prendre » et « déchirer » la ressemblance. Halos, ombres, contours, gainages. Moulages par interpositions et moulages directs (239). – L'empreinte *reverse* : apparition et négativité. *Feuille de vigne féminelle*, ou la réversibilité des ressemblances. Précision, tactilité, érotisme : l'empreinte comme système complet (254).

Formes dialectiques : l'empreinte comme différence 268
 Le point de vue du *même*. Duchamp réproducteur : série et singularité. Dialectique du semblable et de la différence (268). – Le point de vue de l'*écart* : produire le même comme négatif.

OUVERTURE SUR UN POINT DE VUE ICHNOLOGIQUE

tivité et différence. Les opérations « tierces » sont des opérations ouvertes (273). – Le point de vue de l'*inframince* et la question de la ressemblance : l'intervalle entre deux objets issus du même moule (*enfants ou readymades*) forme une « différence séparative inframince » (278). – Le point de vue de l'*inframince* et la question du contact : la frange tactile du visible. Poussière en forme et moulages de l'air. Galvanisation, pelliculage, interstices, bords. *Aura* et malaise dans la représentation (282). – Le point de vue du *hasard*. L'*erratum* et le « stoppage » : occasion et précision, *tuchè* et *technè*. Regard, retard, écart, ou l'anachronisme duchampien (298).

Les paradoxes de l'empreinte (contact et écart) dénotent sa fonction critique. L'empreinte comme « malaise dans la représentation » (309). – L'empreinte comme « malaise dans l'histoire » : modernité, anachronisme, archéologie (310). – L'empreinte comme outil critique. Sur deux écueils de méthode (315). – De l'iconologie à l'ichnologie : l'image comme vestige et comme œuvre du temps (320).

Note bibliographique 327
Table des figures 329
Index bibliographique 337