

Ici et maintenant : Duchamp dans l'après-coup
***Décalage*, Exposition collective à la Parisian Laundry, du 8 au 30 avril 2005**

Laurent Vernet

Numéro 207, printemps 2006

Présence. Faut-il tuer Duchamp?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17967ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vernet, L. (2006). Ici et maintenant : Duchamp dans l'après-coup / *Décalage*, Exposition collective à la Parisian Laundry, du 8 au 30 avril 2005. *Spirale*, (207), 12–15.

ICI ET MAINTENANT : DUCHAMP DANS L'APRÈS-COUP

DÉCALAGE

Exposition collective à la Parisian Laundry, du 8 au 30 avril 2005

Le phénomène Duchamp a ceci d'intéressant pour le propos que son influence sur l'art contemporain semble croître avec les années. D'une part, le nombre d'ouvrages qui lui sont consacrés est de plus en plus important, d'autre part, il est la référence explicite ou non, de nombreux artistes d'aujourd'hui. Pourquoi? Parce que cet artiste — qui se défendait d'en être un — semble porter le modèle d'un comportement singulier qui correspond aux attentes contemporaines.

— Anne Cauquelin, *L'art contemporain*

De l'actualité de l'art et de son discours : l'après-Duchamp

Légitime ou pervers? La discussion à laquelle nous convie l'équipe éditoriale de *Spirale* semble être de nature éthique et méthodologique, car

elle s'étaie sur cette prémisse qui dit que l'art, tout comme son discours, est tributaire de l'identité de ceux qui le créent. On comprendra alors que ce sont nos « attentes contemporaines », pour reprendre les mots d'Anne Cauquelin (dans *L'art contemporain*, Que sais-je? 1992), qui forgent nos relectures et réinterprétations de l'œuvre de Marcel Duchamp; que c'est nous qui, collectivement depuis les années 1960, avons engendré « le phénomène Duchamp ».

Presque tautologique, aux allures simplistes et essentialistes, cette proposition — entendue comme une invitation à réfléchir sur ce qui motive nos usages de l'héritage de Duchamp — est néanmoins porteuse d'une dialectique caractéristique du discours que l'on a qualifié de postmoderne¹. Ponctué de contradictions et d'antagonismes, les thèses, qui maintiennent Duchamp artificiellement en vie, expriment un champ infini de possibles. D'abord, Amelia

Jones (dans *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, 1994) a relevé que Duchamp est la figure nihiliste personnifiant la rupture avec la tradition. Ce personnage fut récupéré, dès le début des années 1960, par des artistes (du *pop art* et du minimalisme parmi d'autres) et une certaine critique américaine (dont Rosalind E. Krauss), alors soucieux d'ouvrir radicalement la position formaliste du célèbre historien de l'art Clement Greenberg. Afin d'assassiner sur la place publique le père autoritaire du modernisme, ils réfutèrent ses notions d'autonomie et de pureté, tant du tableau que de l'artiste, en faisant de Duchamp le père spirituel de cette révolution culturelle (je relève ici la prémisse de l'ouvrage de Jones. Dans la seconde partie de son ouvrage, Jones démontre que l'érotisme dans l'œuvre de Duchamp — que ce soit dans le personnage de Rose Sélavy ou dans *Étant donnés...* — a été



Julie Boivin, *Transient Grotesque*, 2005, soie, coton, pot-pourri, rubans et acrylique. Dimensions variables. Photo de l'artiste.

ignoré par cette critique postmoderniste qui visait, ironiquement, à ébranler l'idéologie *masculiniste* de Greenberg). Ensuite, des artistes et des théoriciens persistent en élevant l'artiste au rang de père de la production artistique contemporaine et reconduisent dans l'actualité, sous la forme de filiations conceptuelles et idéologiques, les paradigmes qu'il avait posés, tels que la fonction de l'auteur et la critique des conventions esthétiques (ce que fait Cauquelin par exemple). Par ailleurs, des critiques et autres spécialistes qui en ont assez d'entendre parler de Duchamp, dont le nom revient à la fin partout, se demandent si l'artiste vaut la peine de commettre un homicide.

L'essence même de la critique postmoderniste est de contrer l'hégémonie du discours par la diversité et la multidisciplinarité, en faisant place à la différence, qu'elle soit culturelle, sociale, raciale ou sexuelle. Ceci dit, notre questionnement en regard des usages et emplois de Duchamp devient : pourquoi rompre la rigidité de la tradition patriarcale en attribuant de façon simpliste le rôle du père à un autre acteur, et ainsi refermer le discours dans une nouvelle perspective monolithique ? Pourquoi perpétuer un système simpliste de généalogies artistiques qu'on a tant cherché à contourner, sinon à complexifier et pluraliser ? Et finalement, comment justifier un révisionnisme qui viserait l'évacuation et le reniement de Duchamp de la totalité du discours ?

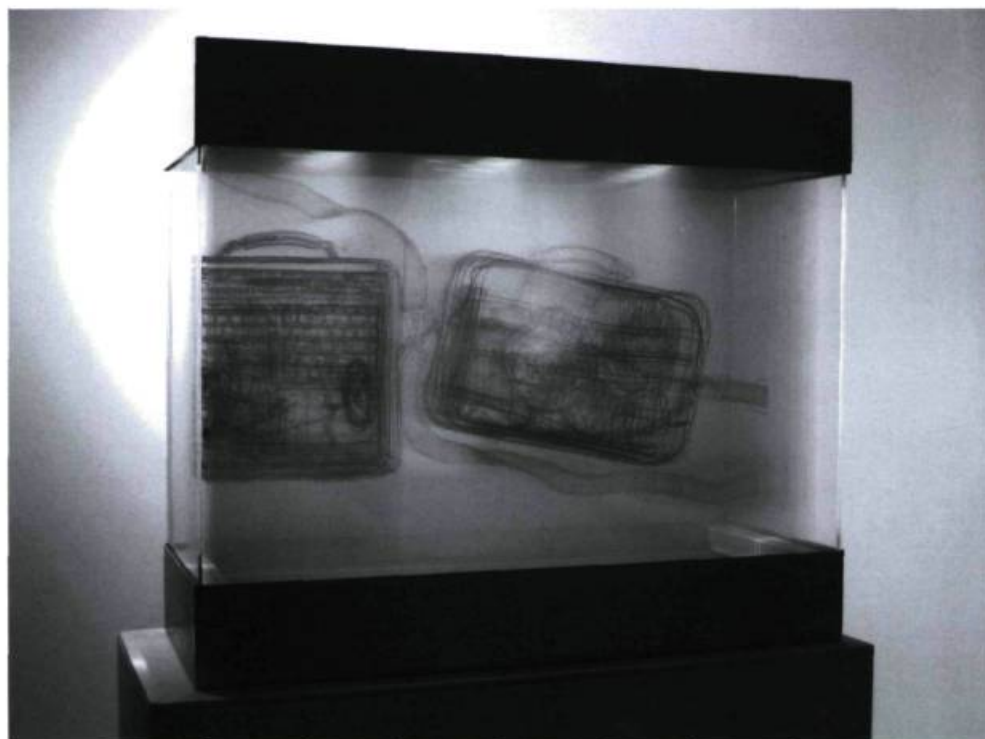
S'interroger sur notre rapport paradoxal à notre passé culturel, dont Duchamp est certainement l'archétype le plus incarné de l'actualité de l'art et de son discours en Occident, revient,

en premier lieu, à noter la dialectique performée par la coexistence légitime des tendances décrites précédemment. Cette réflexion, dont j'emprunte ici des arguments à Amelia Jones, est à l'image de notre condition intellectuelle qui se conjugue selon le mode de Jean-François Lyotard : « Postmoderne *serait à comprendre selon le paradoxe du futur (post) antérieur (modo)* » (Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986, p. 33). Ainsi, la nouveauté (le futur) ne peut s'articuler qu'à travers d'autres modèles reçus (l'antériorité) ; elle se conçoit *a posteriori*, depuis des précédents. S'il est nécessaire d'ébranler les récits pour produire et dégager la nouveauté, le « *phénomène Duchamp* », comme le conclut Jones, ne saurait échapper à cette règle. Le patriarcat, qu'il se nomme Greenberg ou Duchamp, est irrévocablement soumis au ballotement identitaire que ses descendants lui infligent.

La contention qui se déploie entre Duchamp et l'œuvre contemporaine ne peut donc pas se définir par le biais d'une étude linéaire et convenue de liens de causalité ; elle se comprend plutôt, comme l'a théorisé le critique Hal Foster, par la dialectique. Dans « What's Neo about the Neo-Avant-Garde » (*The Duchamp Effect*, ed. Martha Buskirk et Mignon Nixon, An October book, The MIT Press, 1996, p. 5-32), l'éminent représentant de « l'après-modernisme » américain revient sur le projet des avant-gardes historiques, dont Duchamp est un des cas les plus perspicaces, afin de voir sa condition reportée dans ce qu'il nomme la néo-avant-garde qui s'est développée depuis les années 1960. Foster énonce que l'œuvre

d'avant-garde, lorsqu'elle explore et pointe les conventions dans lesquelles elle s'insère, exprime un rapport tendu entre les forces de l'art et de la vie. Pour le critique, le ready-made duchampien ne crée pas une rupture, mais il met en contexte et performe une rhétorique en s'investissant dans un intervalle de tension, dans un espace de négociations entre des conventions. C'est-à-dire que, par le fait de choisir un objet de la vie quotidienne et de le présenter comme œuvre d'art, Duchamp marque les cadres traditionnels, les enjeux esthétiques et les paramètres discursifs propres tant à l'œuvre qu'à l'institution modernes.

Certes, Foster voit la répétition critique de cette rhétorique dans le minimalisme et le *pop art*, qui s'articulent dans le contexte du capitalisme avancé. Il le relève aussi dans les pratiques *in situ* et les travaux qui explorent les différences et la manipulation des signes du pouvoir (dont l'institution), à l'époque de l'ouverture postmoderne. Mais le critique réfute l'idée de créer un lien narratif, de type formaliste et déterministe, entre ces moments récents et l'origine du projet de l'avant-garde — d'en parler en termes d'évolution ou de progrès, ou encore de contre-évolution ou de régression. Dans un esprit postmoderniste, Foster (que je cite d'après la traduction de l'américain par Lucie Belle-Isle, *Protée 3*, vol. 23, 1995) parle plutôt d'après-coup : « Une fois de plus la notion d'après-coup est utile, car plutôt que de rompre avec les pratiques et les discours fondamentaux de la modernité, les pratiques et discours capitaux de la postmodernité ont progressé vers un rapport rétroactif [...] avec eux. »



David Springs, *Still Life*, 2003, encre sur film transparent, caisson de plexiglas. 86 × 97 × 28 cm. Photo de l'artiste.

Cette rhétorique, que le critique qualifie de « *contradictoire, mobile, dialectique, voire proliférante* », est renouvelée — et non répétée — par les questionnements de la néo-avant-garde. Elle est reprise dans cet espace entre l'art et la vie selon d'autres lieux, d'autres moments, d'autres rapports fort complexes face à l'avant-garde historique. Ce discours performatif est régénéré par les regards et la subjectivité des artistes qui ont adopté, depuis, des attitudes peut-être plus pertinentes aujourd'hui que l'ironie pour s'engager dans les questionnements soulevés par l'époque. À l'instar de notre relation à Duchamp, qui se situe dans un spectre allant de la légitimité à la perversité, l'œuvre contemporaine exprime un rapport polysémique face à l'avant-garde historique. Ce rapport se traduit autant par la critique, le questionnement, le refus ou même le report de ses modèles (dont le ready-made). Dans l'actualité, il nous faut revenir sur le caractère distinctif de chacune de ces propositions artistiques pour décrire comment elles explorent les limites de l'art et de la vie.

Ici et maintenant : la quotidienneté de l'art

En avril 2005, mes collègues étudiants du programme de maîtrise en arts plastiques de l'Université Concordia investissaient, par le biais d'une exposition judicieusement intitulée *Décalage*, un écart semblable qui se développe dans l'espace et le temps, circonscrit par les enjeux de la quotidienneté. L'entreprise, qui avait donné lieu à un échange interdisciplinaire (le catalogue fut écrit par des candidats à la maîtrise en histoire de l'art)², se penchait sur ce lieu de médiation, à la fois matériel et métaphorique, que crée notre institution d'enseignement. Dans ce qui

traduit une quête identitaire obligée dans le milieu compétitif du savoir, l'université mont-réalaise se livre à une importante opération architecturale, symbolisée par la création du quartier Concordia. Cela a donné lieu au déménagement de la Faculté des Beaux-arts de son ancien édifice, en marge du campus du centre-ville à l'angle des rues René-Lévesque et Crescent, dans l'imposant pavillon intégré Génie, informatique et arts visuels de la rue Sainte-Catherine Ouest. Conçue comme une prise de position politique sur la place qui nous revient dans cette université nouvelle, l'exposition plongeait directement le regardeur dans la sphère publique; ce site idéologique entre la société et l'État, selon l'historienne de l'art Rosalyn Deutsche, où s'expriment les intérêts de tous et chacun, pour valider ou infirmer la position que nos institutions devraient adopter (*Evictions. Art and Spatial Politics* [Cambridge et Londres : The MIT Press, 1996], p. 269-327).

Sensible aux usages que nous faisons de l'espace dans lequel nous évoluons, la commissaire Jeanie Riddle a demandé à plus d'une vingtaine d'artistes de se pencher sur les effets de cette transaction dans notre quotidien. Autrement dit : quand « ici » est déjà ailleurs, quand « maintenant » est dès lors révolu, quels lieux et moments l'œuvre peut-elle marquer et présenter au spectateur? Alors qu'elles montraient ces enjeux que nous impose la vie, les œuvres rassemblées formulaient des conceptions variées de la notion d'intervalle, mimétiques du décalage entre nous et la réalité perpétuellement en mouvement. Ces créations ne nous montraient pas la matérialité dans sa plus simple expression, mais cherchaient à la fragmenter, à la transposer, à la présenter autrement. Actif, le regardeur devait s'immiscer entre l'œuvre et les

réalités montrées, afin de saisir les balises que les artistes exposaient et repoussaient. Seul le questionnement lui permettait de constater des glissements de sens que les créations opéraient à partir de signes puisés dans notre environnement immédiat, dans la culture urbaine et dans les conventions artistiques.

David Spriggs a présenté des dispositifs composés de boîtes de plexiglas, dans lesquels sont suspendues des pellicules de plastique transparentes, que l'artiste a superposées afin de façonner des images en trois dimensions — un travail sculptural basé sur l'interrelation d'images bidimensionnelles. Dans *Still Life*, un sac de voyage contenant un téléphone cellulaire et d'autres effets personnels, ainsi qu'un ordinateur portable dans son étui, sont imprimés à l'encre noire. Comme s'ils faisaient l'objet d'études anatomiques, ils sont montrés tels qu'on pourrait les voir aux rayons X, ou à travers l'écran d'un dispositif de sécurité d'un aéroport. Exploration « topographique » reposant sur l'illusion, travail de déconstruction et de reconstruction par la ligne, les composantes hybrides de ses œuvres sont réunifiées par l'observateur-interprète, dont le regard se perd dans la perspective créée par les diverses couches de matière. Créant une sémiotique visuelle reposant sur l'abstraction et la désincarnation, Spriggs rappelle que c'est nous, par l'utilisation et l'observation de ces objets, qui leur attribuons une fonction et un sens.

Cette tendance à représenter des signes de notre milieu de vie fut reprise par plusieurs artistes de l'exposition. Parmi ceux-ci, Clint Neufeld offrait au spectateur toutes les pièces nécessaires, une vidéo explicative ainsi qu'un plan pour que l'on puisse assembler, à la manière



Laura St-Pierre, *Superstructure*, 2005, Acrylique sur polystyrène expansé, craie. Dimensions variables.
Photo de Guy L'Heureux.

d'un meuble IKEA, *The Better Built Perpetual Motion Machine*. Si l'on peut prédire que l'opération s'avérera un échec (la machine à mouvement perpétuel reste une utopie scientifique), on peut toutefois se demander à qui reviendra cette responsabilité. À l'artiste-ingénieur qui décompose une machine fictive et non fonctionnelle, ou à l'hypothétique mécanicien qui tenterait de mettre ce système en marche?

Tout en produisant une distance critique entre l'objet et le regardeur, d'autres artistes ont évoqué plus directement leur rapport à l'environnement construit. C'est l'idée de mémoire et de souvenirs de milieux urbains qu'elle a connus que Sun Hye Hwang a transposée dans *Memoryscape no 3*. Ses fils en métal noir sont pliés et tordus, à la manière des traits imprécis et fluides d'une esquisse préparatoire. Par leur flottement poétique, les câbles prennent place dans un espace mnémonique, à la fois fragile et intime. Les fils bourgeonnent parfois, et dessinent de vagues agencements à d'autres moments.

La *Superstructure* de Laura St. Pierre, faite de polystyrène expansé peint en saumon, s'étend sur le plancher pour créer un plan d'aménagement d'une cité qui aurait sa place dans l'univers de la science-fiction. Dessinées directement sur le plancher à la craie, des lignes encadrent l'arrangement, rappelant le travail urbanistique. Par sa facture, tout comme par sa forme globale, ce simulacre urbain se distancie de la construction architecturale courante, et crée un espace de dialogue entre la réalité et la mise en scène de l'artiste.

Marquant et reformulant des conventions architecturales, *Transient Grotesque*, de Julie Boivin, consiste en la disposition d'ornements inspirés de motifs iconographiques, comme ceux qui étaient imprimés sur les tapisseries de

soie françaises et anglaises du XVIII^e siècle. Dans les tons de rose et de vert, des rubans ainsi que des formes remplies de pot-pourri, sur lesquelles l'artiste a inscrit des souhaits formulés par ses proches, se déploient frivolement sur le mur. Contestant ainsi leur statut originel par leur caractère intime et subjectif, ces fioritures évoquant le style rococo marquaient une dichotomie entre la féminité du délicat ensemble et le caractère industriel du lieu d'exposition. Alors que les rubans s'élançaient sur le mur de briques, à proximité des tuyaux du système de chauffage, ils contrastaient nettement avec la droiture et la rigidité des matériaux du Parisian Laundry Building — cette ancienne buanderie du quartier Saint-Henri qui a désormais une vocation culturelle.

Conditionnée inconsciemment par l'attitude de Duchamp, l'exposition *Décalage* conviait le spectateur à un débat aux limites du domaine artistique et de la vie. Ne montrant toutefois pas la réalité par ses qualités intrinsèques, les artistes ont transposé l'idée du décalage en revisitant à la fois les signes de la société de consommation et le modèle du ready-made duchampien. Puisant leurs œuvres à même leur quotidien, comme le faisait leur supposé arrière-grand-père, ils se sont appropriés des signes en les manipulant, les retournant et les détournant. Si, pour Michel de Certeau, l'usage des produits de consommation est le moyen par lequel « l'homme ordinaire » s'approprie son quotidien (*L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990), Nicolas Bourriaud rapporte que Duchamp a transposé cette leçon en art (*Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, 2003). Mais cet art de la postproduction, comme le nomme

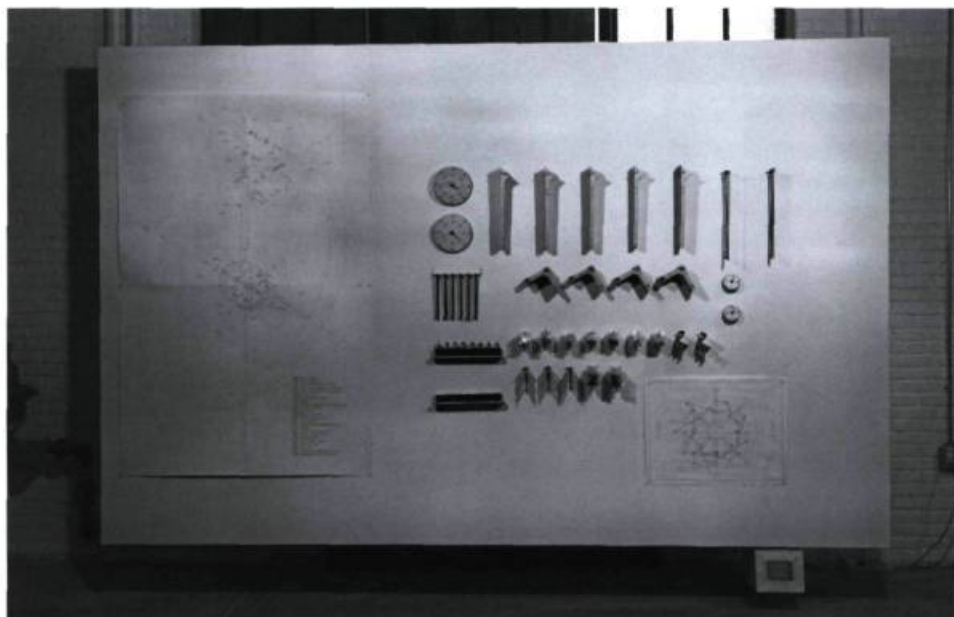
Bourriaud, ne réside plus uniquement dans l'acte de choisir un objet. Plutôt, les artistes s'approprient celui-ci pour le livrer à la consommation personnelle du spectateur. Proposant d'autres modèles d'appropriation, les participants à *Décalage* ont aussi composé de nouveaux rapports dialectiques à Duchamp, nous suggérant des alternatives pour écrire la quotidienneté et l'histoire de l'art.

En guise de verdict

S'affranchir ou reconduire? À la manière paradoxale et désinvolte propre à l'artiste, j'argumenterai que c'est par un intervalle de tension, comme je l'ai décrit dans ces lignes, que s'entendent à la fois l'intérêt et l'impertinence de consommer encore l'héritage que nous attribuons à Duchamp. Au tribunal de l'art actuel, auquel j'ai été convié à titre de juré, j'ai beau analyser, comparer les faits et les preuves, mais il m'apparaît impossible de trancher clairement si la redondance de Duchamp, dans l'historiographie récente, mérite la peine capitale, l'emprisonnement ou la libération complète des charges qui planent contre lui. Je pencherai donc pour la libération conditionnelle, que je souhaite inventive, parcimonieuse et éclairée.

Laurent Vernet

1. Outre les textes cités ici, je suis redevable à deux articles de Johanne Lamoureux : « Relecture interdisciplinaire de la modernité plastique au Québec ou les effets de l'art contemporain » et « Refus global au temps des paradoxes », *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Lieudit (Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001), p. 179-199.
2. Laurent Vernet (éd.), *Décalage* (Montréal : Shift-Change-Still, 2005).



Clint Neufeld, *The Better Built Perpetual Motion Machine*, 2004, Contreplaqué, plastique, papier, crayon et vidéo. 244 × 366 cm. Photo de Guy L'Heureux.