

Jean Clair révisé par l'oeuvre de Marcel Duchamp

Nicole Dubreuil-Blondin and René Payant

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54882ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubreuil-Blondin, N. & Payant, R. (1977). Jean Clair révisé par l'oeuvre de Marcel Duchamp. *Vie des arts*, 22(88), 30–93.

JEAN CLAIR RÉVISÉ PAR L'OEUVRE DE MARCEL DUCHAMP

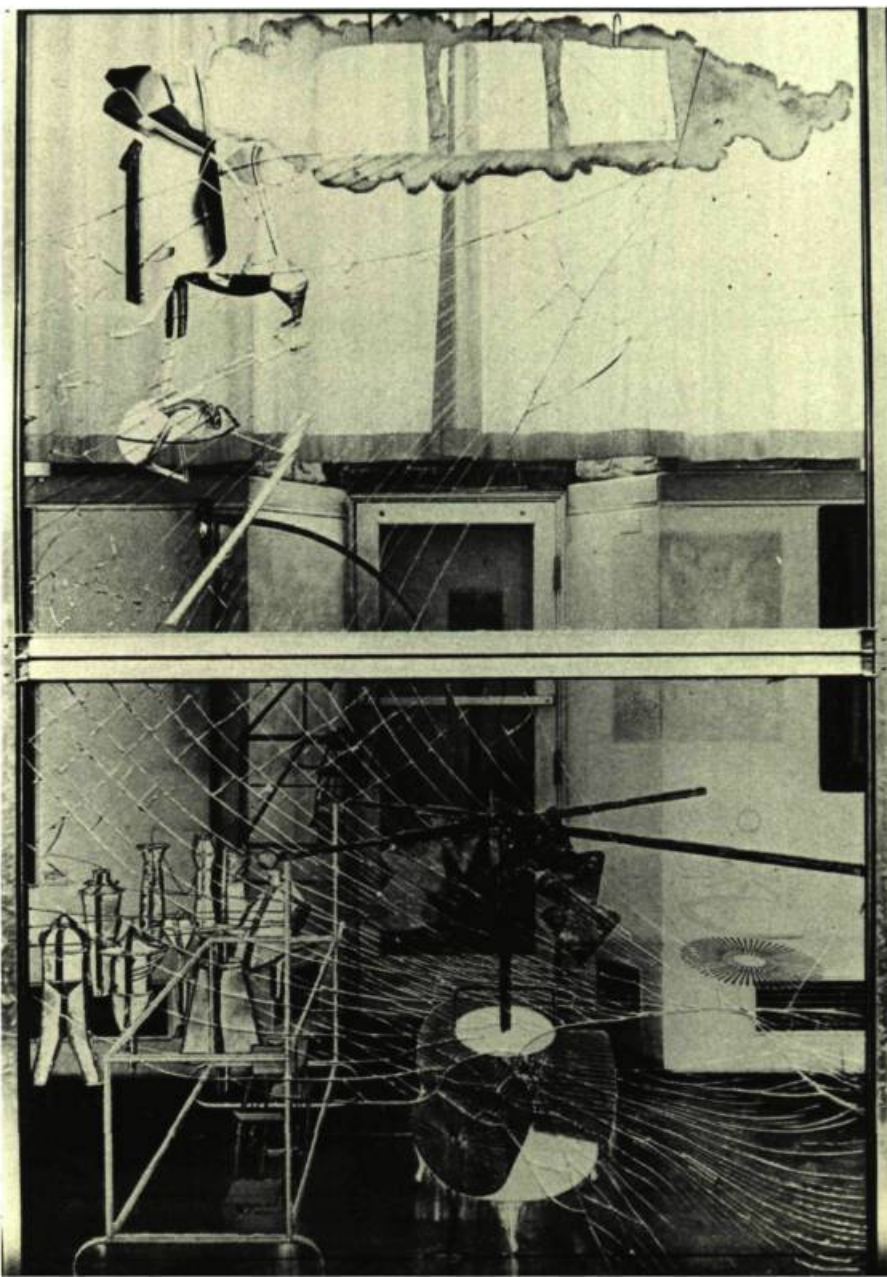
Nicole Dubreuil-Blondin et René Payant

Posant l'œuvre sous un angle d'observation nouveau, Jean Clair trace de Marcel Duchamp un portrait qui ajoute une dimension insoupçonnée aux interprétations antérieures. Ce déplacement du point de vue révèle, comme dans une anamorphose ou, pour utiliser une image plus duchampienne, comme dans l'effet Wilson-Lincoln, une figure surprenante qui se veut un essai de démythification. En effet, J. Clair fait surgir en opposition à l'image consacrée du «dadaïste amuseur» des ready-made celle d'un «classique sérieux», préoccupé essentiellement des grands problèmes de la peinture. Réduit à l'analyse du *Grand Verre*, le travail de J. Clair met en marge la production américaine de Duchamp et rapatrie subtilement d'outre-Atlantique une des personnalités les plus marquantes de la scène artistique aux États-Unis.

Précédé par le scandale de son *Nu descendant un escalier* à l'Armory Show de 1913, Duchamp est chaleureusement accueilli lors de son premier voyage à New-York, en 1915, par un public qui reconnaît déjà en lui l'incarnation de l'esprit d'avant-garde en art. Dès ce moment, se liant d'amitié avec les artistes et autres familiers du cercle des Arensberg, il trouve aux États-Unis un milieu propice à l'épanouissement d'une démarche artistique nouvelle, en germe dans les premiers *objects* parisiens, qui l'éloignera finalement de la peinture en 1917¹.

Dans un récent article d'un numéro complet d'*Arts Magazine* consacré à Dada new-yorkais², Moira Roth décrit les différentes facettes de la personnalité duchampienne qui font de l'artiste une véritable figure mythique pour les Américains. Elle insiste sur le fait que les œuvres sont pour Duchamp un moyen de s'accomplir comme *personne*. Elle trace ainsi un portrait à plusieurs dimensions, ajoutant au double Duchamp-Rose Sélavy les figures du dandy, de la femme fatale, de l'inventeur-ingénieur, de l'artiste-businessman, du jongleur verbal, de l'iconoclaste et du curieux passionné d'échecs. L'ensemble de ces rôles ont théâtralisé la vie et l'œuvre de Duchamp, le révélant comme une somme de *personae* et faisant de lui-même un «self ready-made».

Cette évaluation récente confirme que, même si Duchamp dut sa célébrité imprévue aux États-Unis à un tableau de chevalet, c'est néanmoins en dehors



de la peinture qu'il trouve son identité artistique. Ce que seul New-York pouvait permettre! «En Europe, les jeunes agissent toujours comme les petits-fils de quelque grand homme — Victor Hugo, ou Shakespeare, ou quelqu'un du genre. Même les cubistes se réclamaient de Poussin. Il n'y peuvent rien. Alors, lorsqu'ils essaient de produire quelque chose d'original, la tradition persiste. Ils doivent lutter contre des siècles et toutes ces misérables fresques que personne ne peut même voir aujourd'hui — nous en aimons les craquelures. Ce n'est pas le cas ici. Vous vous f... complètement de Shakespeare, n'est-ce pas? Vous n'en êtes pas du tout les petits-fils. C'est donc un terrain favorable à de nouvelles tentatives. Il y a plus de liberté ici. (...) On peut plus ou moins ignorer la tradition et s'accomplir plus rapidement. De plus, on vous laisse en paix. Quant à moi, de toute façon, j'ai trouvé en Amérique un plus grand respect de mes droits d'agir à ma guise»³.

Le contexte américain était prêt à recevoir mais aussi à stimuler les audaces artistiques de Duchamp car New-York est, en 1915, la ville moderne. A Paris, les ready-made auraient eu plus de difficultés à émerger et à se distinguer des collages et des assemblages cubistes. Mais si New-York favorisa l'exploitation de la valeur critique de ces anti-œuvres, celles-ci permirent en retour à l'art américain de se libérer du poids de l'influence européenne. Déjà, en 1915, des artistes comme Davis, Demuth, Schamberg, Covert reconnaissent l'impact des ready-made sur leur conception de l'art⁴.

En 1960 encore, après la publication à New-York de la monographie de Robert Lebel qui révèle l'ensemble de l'œuvre de Duchamp⁵, les initiateurs du Pop, Jasper Johns et Robert Rauschenberg, trouvent en lui une confirmation du bien-fondé de leur position critique concernant la peinture des expressionnistes abstraits. En effet, ce que revendique cette nouvelle école figurative, c'est le droit d'intégrer dans la peinture des éléments extrapicturaux, c'est-à-dire, par exemple, des objets tridimensionnels prélevés dans le réel sociologique mais choisis pour des raisons aussi diverses que leurs qualités formelles, anecdotiques, expressives, ou tout simplement choisis sans autre raison que le fait de s'être trouvés là, dans l'environnement quotidien de l'artiste. Cette position radicale définissait alors un deuxième front de la modernité dont la portée historique rivalise à forces égales avec la *peinture-peinture* d'un Pollock, d'un Newman et d'un Olitski.

L'opposition à la peinture rétinienne (*l'optical space* de la critique formaliste), qui motiva la production de Duchamp à partir de 1913, est fondée sur la critique de toute peinture réduite à une réflexion sur ses propres moyens saisis comme fin. Cette réduction du champ de la peinture, qui commence avec l'impressionnisme et que Duchamp croit être le chant du cygne de la peinture, est pourtant une auto-réflexion de la peinture qui la rend consciente des conditions limites de son existence. Autrement dit, Duchamp conteste ce qui se définit alors comme avant-garde et se prolonge dans le cubisme. Son œuvre est donc une critique de l'autocritique picturale. Cette métacritique, qu'Octavio Paz nomme «méta-ironie»⁶, est la même que l'on voit à l'œuvre dans les *combine* de Johns et de Rauschenberg.

Lorsque J. Clair refuse de considérer comme primordiale la production des ready-made, il annule du

même coup cette critique au second degré. Réduisant son intérêt au seul *Grand Verre*, il veut insister sur la carrière du peintre Duchamp poursuivie souterrainement aux États-Unis en même temps que les gestes artistiques posés par Rose Sélavy. L'entreprise de J. Clair est à deux volets. D'abord, l'analyse des relations étroites qu'il retrace entre les théories sur la quatrième dimension en vogue en 1910 et dont il donne comme exemple le texte de Gaston de Pawlowsky⁷. Ce rapprochement est suggéré par Duchamp lui-même dans les notes de la *Boîte verte*. Ensuite, J. Clair rattache Duchamp à la tradition des spectateurs classiques⁸. Cette dernière opinion se développe en filigrane dans les commentaires du catalogue raisonné qui accompagne la rétrospective Duchamp au Centre Beaubourg, à Paris⁹.

Dans son essai *Marcel Duchamp ou le grand fictif*¹⁰, J. Clair établit des concordances entre le texte de Pawlowski, les notes de Duchamp, l'iconographie et la structure formelle de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Dans la partie inférieure, il y aurait, sur un espace bidimensionnel, la projection d'un univers à trois dimensions alors que, dans la partie supérieure, il s'agirait plutôt d'une projection tridimensionnelle d'un univers à n dimensions. La séparation physique des deux parties est la ligne d'horizon-charnière qui fait passer d'un monde à l'autre sur le plan du support transparent. Cet espace fictif, régi par des jeux de perspective, serait une mise en relation entre l'apparence, c'est-à-dire l'ensemble des sensations visuelles, tactiles, auditives, au moment de la perception d'un objet, et l'apparition, c'est-à-dire la réalité sous-jacente et stable mais jamais tout à fait visible, autrement dit, le système de relations qui est simultanément le moule et l'essence des objets¹¹. J. Clair s'appuie sur Duchamp pour insister sur la réintégration de la perspective comme composition de l'espace pictural car il a lui-même déclaré: «Toute la peinture, à commencer par les impressionnistes, est anti-scientifique, même Seurat. Cela m'intéressait d'introduire le côté exact et précis de la science...»¹². Mais Duchamp ajoute cependant: «Ce n'est pas par amour de la science que je le faisais; au contraire... l'ironie était présente»¹³, ce que relève J. Clair mais sans réellement en saisir la portée critique (méta-ironique)¹⁴. Selon lui, il s'agit «d'un jeu suprême capable d'ouvrir parfois de vertigineux aperçus sur une autre dimension du réel»¹⁵. Donc la peinture de Duchamp resterait descriptive, référentielle, même s'il s'agit de réels possibles. Alors que la méta-ironie (ou métacritique) opérerait un aller vers ce réel mais aussi un retour sur la peinture. C'est la thèse de O. Paz, dont la richesse est de pouvoir intégrer les ready-made dans le même système.

De même que pour la référence à Pawlowsky, J. Clair puise encore une fois son argument sur la perspective dans les notes de Duchamp¹⁶. Par une lecture littérale des traités des XVI^e et XVII^e siècles (J.P. Viator, A. Bosse, E. Maignan, le Père Dubreuil, A. Kircher, J.E. Nicéron), il retrouve des analogies formelles et iconographiques qui lui permettent d'inscrire Duchamp «à l'époque contemporaine, dans le droit fil d'une tradition de spéculation mathémato-philosophique...», d'en faire ainsi «un continuateur du classicisme!», malgré ses audaces novatrices¹⁷.

A ce sujet, O. Paz notait: «On ne peut pas plus réduire un artiste à ses sources qu'on ne peut le réduire à ses complexes. (...) Les différences entre les

1. Marcel DUCHAMP
*La Mariée mise à nu par ses
célibataires, même* (le Grand
Verre), 1915-1923.
Huile et fil de plomb sur verre;
147 cm x 79.
Philadelphie, Musée d'Art
(Coll. Louise et Walter
Arensberg).

deux œuvres sont plus importantes que leurs ressemblances¹⁸. C'est en effet une lecture réductrice que celle de J. Clair, qui fait de Duchamp un *illustrateur*, un grand fictif peut-être, mais un descripteur de l'imaginaire qui rend la peinture transparente à des représentés et occulte par conséquent la rupture impressionniste qui, elle, avait opacifié le signifiant en le manifestant comme fin.

J. Clair trace, dans le vingtième siècle, une continuité de la peinture comme *cosa mentale*, c'est-à-dire comme réfléchissant le monde et sur le monde. Une autre conception qui fait aussi de la peinture un reflet et une réflexion, mais cette fois un reflet d'elle-même et une réflexion sur elle-même, se retrouve aux États-Unis pour tracer encore une continuité non moins *cosa mentale*. En effet, Clement Greenberg, auteur de la théorie moderniste américaine¹⁹, voit dans les *drips* de Pollock et dans les espaces colorés de la Post-Painterly Abstraction l'accomplissement d'une recherche de spécificité de la peinture, latente depuis la Renaissance mais affirmée plus consciemment depuis les impressionnistes. Etrangement, un nœud se dessine ici qui devient un point stratégique: pour Duchamp et J. Clair, un appauvrissement; pour C. Greenberg, un enrichissement. Ce point de «densité oscillante» réunit les deux fronts de la modernité.

De même, si, pour J. Clair, Duchamp peintre fait figure de héros, pour C. Greenberg, il aurait, au contraire, cessé de peindre par incapacité d'assumer picturalement la poursuite de la déconstruction de la peinture. A cette fuite, C. Greenberg ajoute la fraude de l'inscription des ready-made dans le champ de l'art, fraude qui se prolonge, selon lui, dans les images du Pop Art²⁰. Donc J. Clair et C. Greenberg se rejoignent dans leur oblitération des ready-made mais s'opposent quant à la pertinence de l'œuvre peinte de Duchamp, chacun s'acharnant à historiciser une tradition.

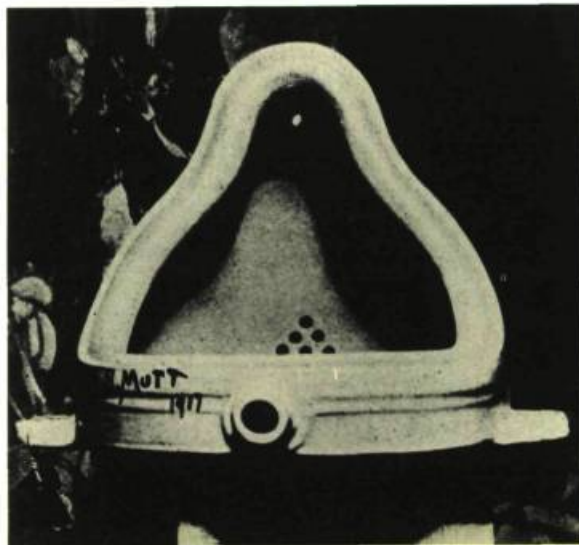
Si la démarche de J. Clair apparaît plus positive quant à l'œuvre de Duchamp, elle est néanmoins une subtile récupération. Ce que Duchamp a fait avec l'élan moderniste des impressionnistes, J. Clair le fait avec toutes les tendances de la critique et de l'art américains. En effet, l'image de Duchamp que J. Clair ramène à Beaubourg est celle d'un Duchamp français. Ce parti pris pour la peinture et pour la «francité» de Duchamp, donc curieusement pour ce qui pesait à Duchamp et dont l'Amérique le libérait, transperce partout dans son travail; les références de son livre révèlent aussi une préférence pour les sources françaises qui sont encore valorisées dans le catalogue au détriment des nombreuses autres études²¹.

En plus d'être réducteur, cet intérêt pour Duchamp est tardif. Depuis l'Armory Show, les Américains ont su reconnaître, étape par étape, la portée critique des démarches variées de Duchamp. Un bref examen de la bibliographie dressée par J. Clair dans son catalogue raisonné, que l'on peut compléter par celle de M. Sanouillet, montre en effet que, à part l'intérêt des surréalistes (Breton, Leiris, Rocher), il y a, entre 1930 et 1955, très peu de textes français sur Duchamp. Aux États-Unis par contre, en plus d'un intérêt journalistique pour la vie et l'œuvre de Duchamp²², on remarque aussi une attention du monde universitaire conscient de la portée historique de l'ensemble de la production duchampienne²³. En plus, jusqu'à ce jour, il y a environ 40 p. 100 plus d'écrits sur cet artiste aux États-Unis qu'en France.

Le rapatriement de Duchamp en France et la *plus value* accordée à son œuvre picturale coïncident avec l'ouverture du Centre Beaubourg! Deux récupérations donc: celle de Duchamp par la France, celle de l'avant-garde par l'institution. Bref, le rendez-vous français de Duchamp, J. Clair et Beaubourg gomme la fonction critique de l'œuvre duchampienne; fonction que, de son côté C. Greenberg lui refuse aussi.

Toutefois, la position américaine ne se réduit pas à celle de la critique formaliste de C. Greenberg. Le développement de tout un courant de l'art américain d'avant-garde, à partir de Johns et de Rauschenberg, dans la lignée conceptuelle de Duchamp, suffirait à lui seul à prouver la portée théorique des ready-made. On doit au critique américain Barbara Rose d'avoir souligné le trait pertinent de ces œuvres en les désignant comme «art didactique»²⁴. En effet, sous les traits ludiques et iconoclastes des ready-made travaille tout de même une force de subversion: c'est la dénonciation de l'art comme institution. Si, selon une telle thèse, on semble sortir de la spécificité de la peinture telle que définie par C. Greenberg, ceci n'est qu'une apparence puisque réfléchir sur les conditions de production et de réception d'une œuvre, c'est encore parler de peinture car le ready-made désigne ces conditions de l'art et les rend explicites. En comparant les ready-made aux premières expériences de la photographie, Thierry de Duve²⁵ démontre que ceux-là reposent les problématiques soulevées par celle-ci: en effet, l'arrivée de la photographie causa des remous dans le champ de l'art en posant un problème nouveau, celui de pouvoir ou de devoir définir ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Cette interrogation prouve l'existence de l'institution artistique et suppose les composantes suivantes: un objet, un auteur, un public et un cadre d'exposition²⁶.

Le *Grand Verre* exposé dans un musée, à cause précisément de la *transparence de son support* qui le distingue radicalement de toute peinture, laisse voir le réel qui le porte, c'est-à-dire un *cadre* qui le désigne comme art mais qu'il désigne en retour comme une institution. Ce jeu de révélation idéologique est celui-là même du ready-made. S'il y a une *idée* dans le *Grand Verre*, c'est celle-là même que l'on retrouve dans chaque ready-made. C'est pourquoi Duchamp insistait sur son indifférence visuelle à propos de ses objets puisqu'ils n'étaient que *cosa mentale*.



2. Marcel DUCHAMP
Fontaine, 1917.
Ready-made aidé: urinoir
disposé horizontalement;
Haut.: 62 cm 5.
(L'œuvre originale a disparu).



dupuis et mathieu

A R C H I T E C T E S

MONTRÉAL QUÉBEC CANADA 481-9020



LES
ARTISANS
DU
MEUBLE
QUÉBÉCOIS
inc

meubles sur commande
signés et numérotés

88 est rue st-paul, VIEUX-MONTRÉAL

tel: (514) 866-1836



encadrements

MARCEL

art frames inc.

ENCADREMENTS EXCLUSIFS D'ÉPOQUE
OU CONTEMPORAINS
RESTAURATION • DORURE • EMBALLAGE

7153 BERRI - MONTRÉAL, QUÉ. H2R 2G4 (514)271-1141-42

NOTES

suite de l'article, page 30

JEAN CLAIR RÉVISÉ
PAR L'ŒUVRE DE
MARCEL DUCHAMP

1. La *Roue de bicyclette* et le *Séchoir à bouteilles* (Hérisson) furent réalisés à Paris entre 1913 et 1914. Quant au dernier tableau, il s'agit de *Tu M'* qui lui fut commandé par Catherine Dreier. Sur le peu d'intérêt que Duchamp lui-même accorde à ce tableau, cf., entre autres, C. Tomkins, *The Bride and the Bachelor*, New-York, Viking Press, 1968, p. 43.
2. *Marcel Duchamp in America: A Self Ready-Made*, dans *Arts Magazine* 51 (9), Mai 1977, p. 92-96.
3. In C. Tomkins, *op. cit.*, p. 66; voir aussi p. 36.
4. A ce sujet et à propos de l'importance de Duchamp pour le dadaïsme new-yorkais, cf. tout le numéro d'*Arts Magazine* déjà cité.
5. *Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1969, et, simultanément, New-York, Grove Press.
6. *Marcel Duchamp: L'Apparence mise à nu...*, Paris, Gallimard, 1977.
7. *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Paris, Fasquelle, 1912.
8. *Du mur de verre de Léonard de Vinci au Grands Verres de Duchamp: l'influence des percepteurs classiques sur la démarche de Marcel Duchamp*. Conférence donnée à Montréal, le 12 avril 1977, organisée conjointement par le Consulat Général de France à Montréal, le Musée des Beaux-Arts de Montréal et la Section d'histoire de l'art de l'Université de Montréal.
9. *L'Œuvre de Marcel Duchamp*, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, du 31 janv. au 2 mai 1977.
10. Paris, Galilée, 1975.
11. Les concepts d'apparence et d'apparition sont développés par Duchamp lui-même dans les notes de la *Boîte verte* et de la *Boîte blanche*. Cf. *Duchamp du Signe*, édition revue et corrigée des écrits de M. Duchamp par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 45, 120-122.

12. O. Paz, *op. cit.*, p. 130.

13. *Ibid.*

14. *Op. cit.*, p. 70-71.

15. *Ibid.*, p. 74.

16. In *Boîte blanche (A l'Infinifit)*: «Perspective. Voir Catalogue de la Bibliothèque Sainte-Geneviève toute la rubrique Perspective: *Nicéron* (le Père J. Fr.) *Thaumaturgus opticus* (sur spécimen papier *Impérial — 90 lbs — Lisse*)», M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 122.

17. J. Clair, *op. cit.*, p. 61 et 68.

18. *Op. cit.*, p. 132-133. L'allusion aux complexes est une critique des lectures psychanalytiques de Duchamp, comme la célèbre étude d'Arturo Schwarz.

19. *Modernist Painting*, in G. Battcock, *The New Art*, New-York, Dutton, 1966.

20. *Avant-garde Attitudes: New Art in the Sixties*, John Power Lecture in contemporary art. Un. of Sidney, 1969.

21. Voir la sympathie que J. Clair manifeste, entre autres, pour les premières approches de Breton, Lebel et Carrouges.

22. Cf., par exemple, la bibliographie in M. Sanouillet, *op. cit.*, aux numéros B2, B4, B8, B30, B35, B50, B70, B72, B73, B79, B92, B93 et plusieurs autres. Quant à la bibliographie de J. Clair, elle ne contient pas de références aux journaux.

23. En effet, dès 1958, puis en 1960, deux thèses de doctorat furent écrites à l'Université de Princeton alors qu'il faudra attendre en 1975 pour que le même fait se produise en France. Cf. les numéros 52, 54, 55 et 95 de la bibliographie du catalogue de J. Clair.

24. *The Value of Didactic Art*, in *Artforum* 5 (8), Avril 1967, p. 32-36.

25. *A propos du ready-made in Parachute*, N° 7, Été 1977, p. 19-22.

26. T. de Cuve remarque justement que chacune de ces composantes peut être plus ou moins valorisée, explicitement ou implicitement, selon les époques. Ce rapport, critique de l'idéologie de l'institution, est aussi remarqué par C. Tomkins, *op. cit.*, p. 18, 26 et 40.

