

MARCEL DUCHAMP, ALAIN JOUFFROY, GUSTAVE COURBET ET CES QUELQUES LIGNES QUI DÉRANGENT.

L'histoire des quelques documents conservés aux Archives de la critique d'art¹ nous ramène en France au début des années 1960. On y rencontre Alain Jouffroy, un jeune critique d'art perspicace, dont l'action semble être motivée par la recherche et l'accompagnement des protagonistes d'une véritable avant-garde dans le domaine de l'art. Au sein du milieu artistique parisien de cette période, considéré comme immobile, autoréférentiel et conservateur, les jeunes artistes qu'Alain Jouffroy fréquente et tente de saisir dans leurs démarches souvent radicales –tels que Arman, Spoerri, Broodthaers, Raynaud, Rauschenberg, Pommereulle etc.– sont loin de faire l'unanimité. Pourtant ces artistes représentent déjà à cette époque, des approches différentes d'une même rupture paradigmatique dans la conception des arts visuels qui inspirera les décennies à venir.

Un autre personnage, encore moins estimé, pour ne pas dire occulté par les institutions culturelles de son pays natal, la France, fut l'un des grands inspireurs de cette nouvelle génération d'artistes, le père du Ready made, l'auteur de la mystérieuse *Mariée, mise à nu par ses célibataires, même* : Marcel Duchamp.

Nous savons aujourd'hui à quel point les idées de Duchamp furent déterminantes pour le développement de l'histoire de l'art du siècle dernier. Le Duchampionisme, (plutôt nourri par une admiration pour la figure libre et charismatique de l'artiste que par une connaissance profonde de son œuvre) qui est apparu vers ce début des années 1960, pour ne plus vraiment s'arrêter depuis, a été amplement documenté. Mais en cette année 1961, il n'en est pas encore question. Pour la grande majorité des élites culturelles françaises, Duchamp reste un parfait inconnu. Tout au plus, pourrions-nous faire mention d'une légère brise, soulevée par l'apparition du livre de Lebel (première monographie sur Duchamp) ainsi que par la transcription des notes, sous l'égide de Sanouillet. Mais on n'avait encore aucune idée de l'effet qu'allait provoquer ces deux publications clés.² Il est important de se rappeler le silence quasi-total qui entourait encore le nom de Marcel Duchamp tout au long des années 1950, pour comprendre qu'Alain Jouffroy fut, en ce temps, l'un des rares observateurs du monde de l'art en France, à ne pas s'être trompé. Déjà en 1954, il se retrouve une première fois face au maître lors d'un des passages de ce dernier à Paris. Il en revient nourri de quelques points de vue qui le bouleversent, comme

la conviction émise par Duchamp lors de leur conversation, que l'idée de jugement devrait disparaître. Le jeune critique éprouve dès lors une fascination durable pour Marcel Duchamp. Il convient cependant de préciser que, dans ce cas – comme dans quasiment tous les autres cas dans la France de ces jours – alors qu'un jeune artiste, poète ou intellectuel commence à s'intéresser à Duchamp, l'instigateur n'est autre qu'André Breton.³

Sept ans plus tard, Duchamp et Jouffroy se rencontrent à nouveau, cette fois à New York dans l'appartement de Duchamp, pour un entretien plus long, plus profond et non dépourvu d'intérêt pour la recherche sur l'œuvre de Duchamp. Les documents publiés ici sont des extraits

de la transcription de cet entretien, dactylographiée par Jouffroy et énergiquement corrigée et réécrite par Duchamp. Dans une lettre accompagnant la transcription ainsi remaniée, Duchamp se dit : "Un peu affolé par la première lecture, j'ai tout repris et fait beaucoup de changements. J'espère que tu les accepteras et que la *Connaissance* [la revue *Connaissance des Arts*] n'en coupera pas trop" (*illustration 1*). Jouffroy a accepté toutes les modifications de Duchamp et le texte intégral a été depuis publié dans son livre *Une Révolution du regard*.⁴

Regardons maintenant de plus près ces documents (*illustrations 2 et 3*). L'Entretien de Jouffroy se range parmi une série d'entretiens de longueurs à peu près identiques, que Duchamp commença à octroyer dès la fin des années 1950 (Kuh, Siegel, Sweeney, Seitz, Roberts, Hahn, Ashton etc.). Ces conversations écrites dégagent toutes, sans exception, une fraîcheur étonnante qui illustre l'incroyable limpidité d'esprit de Duchamp. Mais, et l'exemple Jouffroy nous le démontre, tout porte à croire que cette patine procéda souvent d'une action en deux temps. Le maître n'a

pas éprouvé la moindre gêne à modifier a posteriori ses propos enregistrés avant de les publier. Le Duchamp lucide et guidé par l'esprit, qui semble ne jamais perdre l'équilibre lors d'un entretien, n'a pas hésité à fournir un peu de travail de rédaction pour embellir le texte final.

28 West 10th St
N.Y.C. 7 Mars 1962

Mrs Alain
merci pour l'article.
un peu affolé par la première
lecture, j'ai tout repris et
fait beaucoup de changements.
J'espère que tu les accepteras
et que la *Connaissance* n'en
coupera pas trop -
Envoie moi l'article quand
parviens.
Jean Jacques est reparti
il y a quelques jours; il
en avait un peu marre.
Affectueux
de Teeny et de moi
Marcel Duchamp
merci pour la slide du
Verre à Phila - Très aimé

Illustration 1

Lettre de [Marcel Duchamp] à Alain Jouffroy, 7 mars 1962
Archives de la critique d'art, Fonds Alain Jouffroy
© Adagp, Paris, 2005



suite - Q.- du fait de son caractère de soi-disant rébus et donc d ses difficultés de lecture. Depuis la guerre, Miro, Max Ernst et la plupart des peintres surréalistes, jouissent d'une grande renommée et d'un grand prestige. Leur influence sur la peinture d'après-guerre, à New-York comme à Paris, est incontestable. Et pourtant, un grand nombre de peintres continus de travailler comme si la peinture devait être "pure" - c'est-à-dire, ^{au sens} non littéraire -. A quoi attribuez-vous ce fait ?

R.- Je l'attribue simplement à la paresse, à la paresse cérébrale du peintre, en général. Le peintre, en général, comme je le connais, comme je l'ai été moi-même est un olfactif, c'est-à-dire...Le matin il se lève, il a besoin d'un petit déjeuner, bien que souvent il n'en prenne pas, mais il a surtout besoin de sentir l'essence de térbenthine. Et ce besoin là est un besoin de petit déjeuner, et ce besoin olfactif le fait peindre. De l'olfactivisme au plaisir rétinien, il n'y a qu'un pas, et ^{soit} s'arrête là chez le peintre. un général, chez lequel ces plaisirs sont d'ordres

En tout cas l'idée de ces peintres pure, il y a quelques années, a été comme l'aboutissement d'un état de liberté comparativement à ce qui se fait dans la condition de l'artiste et datant des débuts de l'impressionnisme

~~complètement olfactifs. En tout cas dans les 50 dernières années, depuis Courbet, depuis l'impressionnisme, c'est Courbet qui a lancé cette idée de la peinture pure....Et ce qui est curieux c'est que cela a coïncidé avec l'idée de liberté de l'artiste, idée qui est aussi née à ce moment-là. Jusque là,~~



le peintre était un seigneur plus ou moins à la solde d'un roi ou d'un empereur, ou même d'un groupe de collectionneurs. Et quand Courbet a commencé à dire: "Je fais un habibou, besoin de collectionneurs, vous pouvez le prendre ou ne pas le prendre, je n'y engage rien, c'est à vous de vous soumettre à ses volontés...". Cette liberté coïncide avec la peinture pure. Et c'est aussi d'ailleurs, mais dans l'ordre des choses. En tout cas, chez les impressionnistes, il n'y a pas eu cette liberté, mais non de la peinture pure. Il est donc déjà allé de la liberté de la peinture pure en 1905 et 1907. Et chez certains il y a un mélange des deux choses, mais c'était le plus souvent rétinien.

Q.- On peut dire en quelque sorte que "La Haride" a escorpié la peinture surréaliste en tant que révolte contre la peinture pure, contre la tradition ~~du~~.

R.- On peut le dire...mais ils n'ont pas eu besoin de ~~cela~~ pour l'inventer. Je crois que c'était dans l'esprit de Max Ernst, dans l'esprit de Miro, même.

Q.- Est-ce qu'ils auraient pu s'inspirer de la "Haride" ?

R.- Non, absolument pas...Elle était ici, cette peinture "Haride"...Ils ne l'ont jamais vue, je crois. ~~Parce que~~ ~~ils en ont vu des reproductions, et qu'ils~~

Il faut d'ailleurs ajouter que les 1924 le surréalisme n'en d'autres préoccupations que la peinture pure.

Illustrations 2 et 3

Extrait d'un entretien entre Marcel Duchamp et Alain Jouffroy pour *Connaissance des Arts*, New York, déc. 1961. Archives de la critique d'art, Fonds Alain Jouffroy

Légende de l'entretien :
Q = Marcel Duchamp et
R = Alain Jouffroy

Archives

Est-ce un délit ? Bien sûr que non. D'autant que les interventions de Duchamp concernent surtout le style. Là, il assemble deux phrases de façon plus rationnelle, ailleurs il reprend et réduit une idée qui pourrait s'exprimer mieux. Il retravaille même le style de certaines des questions de Jouffroy, les rendant plus pertinentes. C'est le travail d'un ébéniste de la langue qui cherche à parfaire la pièce de sa plume de correcteur.

C'est dans le détail qu'on reconnaît le mieux la main du maître, les spécificités du langage qu'il a utilisé. Mais le plus intéressant pour nous qui, rétrospectivement, pouvons consulter ces documents, sont ces passages où Duchamp est intervenu dans le contenu même du texte enregistré. On en trouve deux dans la transcription de Jouffroy. Et à deux reprises, les coupures effectuées par Duchamp concernent des remarques qui se rapportent à l'anti-héros par excellence de Duchamp : Gustave Courbet.

Penchons-nous sur la première des citations enlevées. Le contexte est celui d'une attaque de Duchamp contre ce type de peintre dépendant de l'odeur de l'essence de térébenthine et victime de son unique plaisir rétinien en peinture :

« En tout cas dans les 50 dernières années, depuis Courbet, depuis l'impressionnisme ; c'est Courbet qui a lancé cette idée de la peinture pure... Et ce qui est curieux c'est que cela a coïncidé avec l'idée de liberté de l'artiste, idée qui est aussi née à ce moment là. »

Dans la version définitive, il n'y a plus de place pour Courbet. On y lit maintenant :

« En tout cas l'idée d'une peinture pure, née il n'y a que 50 ans, a été comme l'aboutissement d'un état de liberté comparativement récent, dans la condition de l'artiste et datant des débuts de l'impressionnisme. »

Dans la transcription originale cette première coupure est suivie d'une autre, nettement plus longue :

« Du jour où Courbet a commencé à dire : "je fais un tableau, Messieurs les collectionneurs, vous pouvez le prendre ou ne pas le prendre, je n'y changerai rien, c'est à vous de vous soumettre à mes volontés..." cette liberté coïncide avec la peinture pure. Et c'est assez drôle, mais cela dure depuis cent ans... Excepté, bien entendu, pour le surréalisme. En tout cas, chez les surréalistes, il n'y a pas eu cela. Sans doute y a-t-il eu la même [mot illisible] idée de liberté, mais non de peinture pure. Ils se sont déjà dégageés de l'idée de la peinture pure en 1923 et 1924. »

Ici Duchamp reprend seulement la dernière idée, ajoutée en marge :

« Il faut d'ailleurs ajouter que dès 1924 le surréalisme a eu d'autres préoccupations que la peinture pure. »

Que signifient ces coupures ? Pourquoi Duchamp a-t-il éprouvé la nécessité d'amputer le texte de la présence de Courbet ? Était-ce donner trop d'importance à l'instigateur du Réalisme en France, homme de gauche, radical, bohémien, personnage haut en couleur et imbu de lui-même ? La réponse à ces questions est toute aussi complexe que la relation ambiguë et stratifiée qui lie ces deux grands protagonistes de la peinture.

De prime abord, pourquoi ne pas donner crédit aux nombreux propos peu obligeants de Duchamp envers Courbet. Il le tient responsable d'un état d'abrutissement généralisé parmi les artistes qui se vantent de leurs propres primitivismes. Avec Courbet, un art direct –non taillé dans de multiples facettes secrètes et compréhensible de seulement quelques initiés– fait son entrée, entraînant à sa suite un nouvel archétype d'artiste qui occupe le devant de la scène et attire toute l'attention sur lui. Les arguments permettant de soutenir une idée d'incompatibilité entre les deux artistes ne sont pas difficiles à trouver.

La réalité est pourtant plus complexe. Finalement, l'œuvre de Courbet n'est certainement pas si univoque et aussi simple qu'elle n'y paraît. *L'Atelier du peintre*, sans doute la plus connue de ses œuvres, possède une intéressante structure tautologique qui ne peut avoir échappé à un esprit aussi raffiné que celui de Duchamp. Des motifs de Courbet apparaissent dans une de ses dernières séries de lithographies éditées par Arthuro Schwarz. Sans oublier la remarquable petite peinture *L'Origine du monde*, qui représente le sexe d'une femme et dont l'écho se retrouve dans la dernière installation de Duchamp *Etant donnés* : 1° *la chute d'eau*, 2° *le gaz d'éclairage*.⁵

Les affinités entre Duchamp et Courbet sont donc plus nombreuses et plus complexes qu'on a tendance à le penser. Il y a donc là un élément à examiner de plus près et c'est Duchamp lui-même qui nous le rappelle au moyen de son crayon impitoyable.

Quant à l'entretien de Jouffroy, plusieurs sujets y sont traités : la nature de la peinture en général, l'importance des théories de Greenberg (sans être nommément mentionné), les points de vue diamétralement opposés de Duchamp qui revendique une peinture guidée par la "matière grise", les problèmes de la culture de masse ainsi que ceux liés au jugement qui n'ont pas cessés de tourmenter Jouffroy.

Dans sa globalité, cet entretien est bien représentatif d'un certain "air du temps" de ce début des années 1960, un moment de rupture durant laquelle une nouvelle génération d'artistes et de critiques a cherché et trouvé dans la figure de Marcel Duchamp, leur maître à penser. Jugeons pour conclure la force de cette influence par le biais de l'extrait suivant :

« Alain Jouffroy : Pensez-vous qu'un artiste qui poursuit son œuvre avec sincérité, sans tenir compte du temps, apporte quelque chose à l'art proprement dit ?...

Marcel Duchamp : Oh ! mais la sincérité est une chose charmante. La sincérité ça existe partout ; le menteur le plus fieffé est un sincère dans son mensonge, comprenez-vous ?... Le langage se prête tellement à ces oppositions de termes qu'il est toujours plaisant d'être sincère. Et les gens qui sont sincères croient qu'ils font quelque chose d'utile parce qu'ils sont sincères. Mais la valeur de leur production n'a rien à voir avec la sincérité. Du tout ! Parce que des sincères, il y en a plein la chambre ! »

HANS DE WOLF

Notes :

1. Fonds : Aline Dallier-Popper, Otto Hahn, Alain Jouffroy, Frank Popper, Pierre Restany.

2. Robert LEBEL, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon, 1959.

Marcel DUCHAMP, *Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp. Réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Paris, Le Terrain vague, 1958.

3. En tant qu'éditeur de l'important magazine de l'art *OPUS INTERNATIONAL*, Alain Jouffroy a été responsable de la conception d'un numéro spécial Marcel Duchamp (n°49, mars 1974). Dans cette édition, fut publiée, pour la première fois dans une traduction française, une série de notices sur des artistes d'avant-garde que Duchamp a écrites entre 1943 et 1949 pour le catalogue de la *Société Anonyme*.

4. Alain JOUFFROY, *Une Révolution du regard*, Paris, Gallimard, 1964.

5. Marcel DUCHAMP, Arthuro SCHWARZ (éd.), *The Lovers. Mine original Etchings for The Large Glass and Related Works, Vol. II*, gravure n°9, *Selected Details After Courbet*.