Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste

The Origins of De-mastering: the Question of the Object, between the Ready-made and the constructivist Object

Jean-Claude Monnier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/799>

DOI : 10.4000/marges.799

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 77-96

ISBN : 978-2-84292-246-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jean-Claude Monnier, « Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste », *Marges* [En ligne], 02 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/799> ; DOI : 10.4000/marges.799

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste

The Origins of De-mastering: the Question of the Object, between the Ready-made and the constructivist Object

Jean-Claude Monnier

- 1 Forgé par Stephen Wright¹, le concept de dés-œuvrement désigne les pratiques artistiques contemporaines qui privilégient la démarche processuelle au détriment de l'œuvre achevée. Le terme recouvre moins la disparition ou la suppression de l'œuvre-objet que sa mise en position relative. Élaborée dans le silence et le secret de l'atelier, l'œuvre au sens traditionnel doit, pour acquérir sa légitimité, faire ultérieurement l'objet d'une comparution, d'une présentation dans l'espace institutionnel ou marchand : salon, galerie ou musée. Ce modèle de l'art suturé à l'objet soumis à diachronie et territorialisation est précisément ce qui n'opère plus dans un certain champ de l'art contemporain.
- 2 Ce dés-œuvrement de l'art s'inscrit dans une histoire, dont les prémisses se discernent dans la prédilection romantique pour le fragment et dans le rejet réaliste de la hiérarchie des genres qui introduit un nouveau rapport au réel. La relation à la réalité est aussi ce que, sous une autre forme, une part des avant-gardes historiques aura, à sa manière, réactualisé.
- 3 Le texte qui suit limite le champ d'étude à deux aspects particuliers du rapport à l'objet dans le cadre des pratiques avant-gardistes du XX^e siècle : le ready-made duchampien et les objets quotidiens du constructivisme russe. Un choix qui, loin d'être arbitraire, est en prise directe avec les pratiques désignées par le concept de dés-œuvrement.

À propos des ready-made

- 4 La critique et l'historiographie de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle ont communément élevé le ready-made au rang de paradigme de l'avant-garde. L'opération intervient près d'un demi-siècle après l'invention de Duchamp, en tant qu'entreprise théorique destinée à légitimer la mouvance néo-avant-gardiste. Il s'agit donc d'une interprétation différée, conçue dans un contexte qui n'est plus celui de la naissance du ready-made.
- 5 Cet écart temporel ne va pas sans problème. Il occulte ou, du moins, rend difficile la reconstitution de certains aspects ou détails de l'environnement et de l'imaginaire initiaux.
- 6 Par sa position paradigmatique, le ready-made a autorisé une lecture parfois abusive ou réductrice de l'œuvre duchampienne, sous l'effet d'une surestimation de l'acte que Duchamp, par sa complaisance silencieuse, a lui-même alimentée. Paradigme abusif, le concept de ready-made s'avère aussi partiel, car trop souvent ramené à la seule lecture de *Fountain* : l'objet ready-made répondrait au souci de créer un art non esthétique chargé de mettre à jour le processus ou le moment instructeur de ce qui fait art. Sa problématique serait moins celle de l'objet que celle du rapport au cadre d'énonciation – ce qui nomme le ready-made en tant que tel – et à la temporalité résultant des stratégies à long terme élaborées à l'encontre du système de l'art. Il s'agit de stratégies ironiques dont l'apparente désinvolture fait écran au caractère suivi et opiniâtre d'une suite de dispositifs échelonnés sur plus de quarante ans. Or il n'est pas certain qu'une théorie générale établie à partir de *Fountain* puisse s'appliquer à l'ensemble de la production ready-made.
- 7 Aisément justifiable, le privilège accordé à *Fountain* n'en place pas moins le théoricien dans une position paradoxale. Emblème ou paradigme des ready-made, *Fountain* énonce une singularité. L'œuvre se constitue à travers un processus temporel qui va de 1917 (Salon des Indépendants de New York) à 1964 (les répliques de l'Urinoir éditées par Arturo Schwarz, dont certaines seront acquises par des musées internationaux d'art contemporain). Sa légitimation par le monde de l'art résulte d'un processus temporel qui recouvre quasiment la durée d'une vie. *Fountain*, dans sa constitution en tant qu'œuvre d'art, est objet d'une temporalité œuvrée, objet événementiel² dont la signification s'instaure dans la succession des actes ou des intentions d'action de l'artiste. Ce mode d'inscription, producteur d'une fortune critique qui place *Fountain* parmi les œuvres les plus sujettes à la glose et à la spéculation critique, rend l'objet événementiel inassimilable aux autres ready-made. L'Urinoir fut d'emblée conçu dans l'idée d'une exposition publique, en qualité de dispositif perturbateur qui, progressivement, passera de la fonction d'agent de subversion au statut d'œuvre légitimée par l'institution. Contrairement aux premiers objets collectés par Duchamp – tels *Hérisson* ou *Trébuchet*, destinés à une mise en scène dans l'espace de l'atelier – *Fountain*, soumis aux lois de la réception publique, devait répondre à une série de mesures particulières qui en ont conditionné la production. L'intervention de Duchamp allait ainsi comprendre une série d'actes commune aux ready-made non aidés complémentée par une suite d'actions, de processus de mise en situation, de pertes, de reproductions, de répliques et de présentations de l'objet dans des contextes en rapport avec des personnes, des

événements, des lieux et des pratiques qui ont pour dénominateur commun leur rapport au monde de l'art³.

- 8 Aucun autre ready-made n'a, à l'égal de *Fountain*, été prétexte à une orchestration menée et entretenue avec autant de soin et de constance. La stratégie de Duchamp s'est focalisée sur l'Urinoir dont la fortune critique s'étendra par contrecoup aux autres productions ready-made. Si l'ensemble est bénéficiaire de cette stratégie focalisée sur l'un de ses représentants, y a-t-il un partage commun entre les ready-made au-delà de ce bénéfice ? En d'autres termes, une définition commune à l'ensemble est-elle possible ?
- 9 Peut-être faut-il aborder la question dans une perspective plus générale et plus nuancée, et renverser le point de vue en repérant non ce qui est spécifique à *Fountain*, mais ce qui, dans les autres ready-made, et tout particulièrement dans les ready-made non aidés, est irréductible aux productions de sens engendrées par l'Urinoir. Ce qui revient à s'interroger sur la place et la signification des ready-made non aidés dans l'œuvre de Duchamp durant la période qui va de 1913 (invention de la *Roue de bicyclette*) à 1917 (mise en œuvre du dispositif de *Fountain*).
- 10 Les premiers ready-made, non encore nommés comme tels, auraient initialement répondu à une sorte de lubie gratuite et privée, à laquelle l'artiste aurait simplement souscrit pour sa satisfaction personnelle⁴. L'acte initial de Duchamp fut contemporain de sa décision d'abandonner la peinture. Expression ou manifestation de cet abandon, le choix d'objets industriels ordinaires aurait eu pour seule visée ou destination une présence dans l'espace privé de l'atelier, au moment où Duchamp entend renoncer aux impératifs socio-économiques d'une carrière artistique.
- 11 Contemporains de la conception du *Grand Verre*, les objets, si l'on en croit les dires tardifs de Duchamp, furent choisis pour leur neutralité, leur absence de goût⁵. Leur apparence visuelle présente des similitudes avec des composants de la partie inférieure du *Grand Verre*, tels que le *Chariot* ou la *Broyeuse de chocolat* qui procèdent de l'assemblage d'éléments industriels retranscrits sous forme de dessins techniques. Dans la proximité de l'esquisse du *Grand verre* et des études préparatoires, les objets collectés par l'artiste semblent jouer un rôle de modèle, de source d'inspiration, à l'instar des collections d'objets qui ont souvent meublé les ateliers de peintre. À une époque où la présence des objets industriels mesure déjà l'aune du quotidien, le geste de Duchamp n'est peut-être qu'un simple geste de saisie ou de collecte de modèles visuels, capital d'images et source d'inspiration pour des recherches qui récusent le modèle cubiste et enregistrent le renoncement de l'artiste aux pratiques conventionnelles de la peinture.
- 12 Cette hypothèse nous conduit à une remarque : Duchamp, contrairement à une tendance commune aux artistes visuels, ne sature pas l'atelier par la prolifération d'une multitude d'objets. Il choisit avec parcimonie les objets auxquels il donne rendez-vous et dont il prend soin de limiter la production. Comme s'il cherchait à traduire plastiquement, par une collection raréfiée de choses mises en situation, l'adoption d'une pratique détachée de l'obligation de produire. Les objets (futurs ready-made) réunis par une procédure de gestes « gratuits », « fantaisistes », « divertissants⁶ », éliminent toute volonté de faire, toute idée d'une destinée au-delà de leur présence dans le territoire de l'artiste.
- 13 En même temps, par leur mode de disposition dans l'atelier, ils s'imposent comme une sorte de préfiguration des pratiques de l'installation. L'univers privé et quotidien devient prétexte à mise en scène. La roue de bicyclette trône avec évidence dans l'atelier. Les objets suspendus sont mis en visibilité dans l'espace selon un principe qui n'est plus celui

du tableau, ni celui de la sculpture. Le lieu de production de l'artiste se mue en un espace scénographié qui tiendrait simultanément du *studiolo* et du laboratoire où s'ordonnent des expériences visuelles censées alimenter le champ des spéculations intellectuelles de l'artiste⁷.

- 14 Jusqu'à quel point pouvons-nous adhérer à la déclaration de Duchamp⁸ qui présente le ready-made comme un choix commandé par un souci de neutralité ? Certes, les objets s'imposent en qualité de spécimens sans unicité, remplaçables par une réplique. Duchamp les abandonne lorsqu'il quitte Paris. Il produit à New York une réplique de la *Roue de bicyclette*, mais non du *Porte bouteille*, laissant préjuger d'une indifférence à la présence ou non de l'objet. L'époque ne se prête pas encore à la réception esthétique de l'objet industriel ordinaire, selon le mode que la consommation de masse engendrera ultérieurement, par le recours à la publicité et au design. Mais ces arguments suffisent-ils pour cautionner une hypothèse fondée sur des dires tardifs de Marcel Duchamp ? Quelques remarques devraient conduire à nuancer les assertions duchampiennes.
- 15 Dans son ouvrage *Duchamp et Duchamp*, Dominique Chateau, recoupant lettres et témoignages, a tenté de restituer l'état d'esprit du petit cénacle gravitant autour de Walter Arensberg, à l'époque de sa mobilisation pour la défense du cas R. Mutt⁹. Les arguments des défenseurs de *Fountain* portaient principalement sur l'intérêt esthétique de la forme et des lignes de l'objet. Soustrait aux regards du public, l'Urinoir, essentiellement connu par la mise en scène photographiée par Alfred Stieglitz, fait d'emblée l'objet d'un processus d'esthétisation. Duchamp, convaincu du rôle de la réception dans la constitution de l'œuvre, pouvait-il ignorer ou rester insensible à l'esthétisation de l'objet ? Ne faut-il pas comprendre ses déclarations a posteriori sur le neutre et l'absence de goût comme des prises de position circonstanciées, orientées par le contexte précis du second après-guerre : contexte où la reconnaissance de *Fountain* et du ready-made est devenue chose accomplie dans un monde façonné par la consommation de masse et l'esthétisation des artefacts de l'ère post-industrielle ?
- 16 Entre 1913 (création de la *Roue de bicyclette*) et 1915 (invention du concept de ready-made) s'instaure un temps de latence qui, en soi, n'a rien d'anormal : l'invention, en art, précède en général la théorisation. Mais comment ne pas noter que l'émergence du concept est synchrone à l'installation de Duchamp à New York ?
- 17 Comme si la pratique initiale, simple divertissement pour un produit banal et non esthétique, prenait soudainement corps et sens au contact de l'univers américain, de ce monde de l'efficiencia et de la vitesse, de la fonctionnalité et du préfabriqué, dont l'avance technique n'allait pas encore de pair avec une position politique déterminante sur le plan planétaire. L'Amérique de 1915, qui n'est plus le « nouveau Monde » du siècle précédent, est encore ce pays « neuf » où la notion de civilisation (industrielle et technique) s'est substituée à celle de culture¹⁰. Le gratte-ciel, l'appareil Kodak et la Ford T, manifestations de la norme industrielle – « l'Armory system » mis en place par Jefferson¹¹ – sont sans équivalent dans un monde de l'art encore habité d'un esprit provincial. Face à cette virginité du terrain américain, Duchamp, en un geste avant-gardiste, n'a cessé d'inciter les artistes réunis autour d'Arensberg à découvrir dans leur environnement quotidien une matière à création inédite. Dans ce contexte, l'objet ordinaire, produit de l'industrie et ambassadeur d'une société de consommation naissante, témoin de l'avance d'un nouveau monde technique, n'était-il pas légitimé à prendre un relief et une signification particuliers ? La production en nombre l'a rendu bon marché, aisément remplaçable par l'une quelconque de ses répliques. L'objet, dès lors, génère un certain contexte de

gratuité. Il peut répondre à autre chose que la simple satisfaction d'un besoin élémentaire ; sa valeur ne se fonde plus sur le travail, mais sur des mécanismes du désir qui, en un certain sens, le dépossèdent de sa matérialité. Passant du statut d'outil à celui de signe, il s'esthétise dans un partage du sensible qui, à la fonctionnalité et l'usage, oppose une part désirante, défonctionnalisante. Le geste de Duchamp, pour une part, est l'expression de cette situation.

- 18 Parallèlement, ce monde industriel est aussi celui de l'efficiencia des dispositifs instrumentaux et de la vitesse. Sa temporalité s'accélère et tend à privilégier l'avance sur l'attente – le paradigme en serait le mécanisme boursier, ses modèles d'anticipation sur l'événement et de traitement de l'information dans les délais les plus brefs. N'y a-t-il pas résonance entre ce nouvel imaginaire marchand, qui anticipe sur la valeur par le biais du désir et de la temporalité, et l'opération par laquelle Duchamp nomme l'un de ses premiers ready-made new-yorkais *In Advance of the Broken Arm*¹² ? Résonance ou homologie également lisible dans la définition du ready-made : un objet quelconque soumis à rendez-vous selon un horlogisme précis, induisant l'idée d'une spéculation sur le temps.
- 19 Ce qui, à l'origine, ne fut peut-être qu'une simple tentation ludique aurait muté dans le sens d'une économie politique appliquée aux stratégies de l'art d'avant-garde. On serait ainsi en droit d'imaginer une espèce de parallélisme entre le ready-made et le processus du design. Non dans l'idée d'une esthétisation des formes : celles-ci, déjà là, ne sont pas créées par Duchamp. Le monde objectal, matériel, des ready-made est un monde préformé, préfabriqué. Mais, à l'instar de l'objet de design qui prend valeur de signe, une part d'auratisation investit l'objet duchampien, notamment par le biais de l'écart de l'opération nominaliste. Le titre, ainsi que l'a démontré Catherine Perret, transpose l'objet sur un plan allégorique, comme une façon d'incarner « ce qu'a de déshabité la figure de style réduite à elle-même¹³ », une façon de produire un hiatus en vue de sa transgression. C'est ce qui marque dans l'objet tout fait la distance, l'écart, entre le déjà là de l'artefact produit de l'industrie et l'invention de l'artiste. Ceci n'est pas sans rapport avec la conception que Vilém Flusser énonce dans sa *Petite philosophie du design*¹⁴. Pour cet auteur, le design manifeste un rapport étroit entre le machinisme et l'art, entre la technique et le savoir-faire artisanal. La culture bourgeoise moderne, culture de l'opposition radicale entre le monde des arts et celui de la machine et de la technique a conduit à une scission insoutenable à la fin du XIX^e siècle. C'est cette brèche que le design devait investir au nom d'une nouvelle culture propice à la réalisation du lien, du rapport intime entre la technique et l'art.
- 20 Marcel Duchamp préfigure un monde naissant. L'élaboration du ready-made, dans ce temps de déplacement qui conduit l'artiste de Paris à New York, du champ culturel européen à la civilisation technique américaine, est la marque de cette transformation, cette charnière qui annonce sans l'énoncer tout à fait la proximité de la réalisation d'un dessein qui fut celui de toute culture : le devenir artiste de l'homme détaché, par la puissance de la technique, de ce qui le suture aux déterminations et aux contraintes naturelles. C'est peut-être à cette position de symptôme du monde de l'artifice, du quotidien en devenir dans un régime d'esthétisation généralisée, que le ready-made doit en partie sa fortune critique. L'acte duchampien serait alors moins une volonté d'annexion du réel, un désir de faire de la vie une forme d'art, une appropriation de la vie par un geste artistique que la manifestation, certes anticipée, des formes de vie produites par la conjonction de l'essor de la technique et de l'extension de l'économie de marché.

- 21 Peut-on alors admettre que serait justifiée la conception du ready-made comme paradigme de l'avant-garde, c'est-à-dire comme opérateur déterminant la fondation du lien entre l'art et la vie, comme agent de catalyse d'un retournement de la conscience qui légitimerait l'acte artistique dans sa capacité à transformer notre vision du monde ? Ou faut-il, à l'inverse, retourner la proposition et ne voir en lui que l'effet résultant, habilement exploité par son découvreur, des conditions de transformation du monde humain produites par la conjonction réussie de l'économie et de la technique ? Opération de révélation plutôt que geste héroïque d'une utopie d'avant-garde, son usage comme modèle ou référent de l'art contemporain institué par les courants néo-avant-gardistes du second après-guerre prendrait étrangement figure de doxa. Aussi est-il peut-être temps de relativiser la signification du ready-made, tant du point de vue de la place qui serait sienne dans l'œuvre duchampien que dans la perspective de sa réception par les acteurs de l'art qui en revendiquent l'héritage ou que la critique considère comme héritiers.
- 22 Abandonner une vision monocentrée ou unipolaire autorise d'autres approches, au rang desquelles celle de l'objet constructiviste, à travers les démarches de Tatline, Stepanova, Popova ou Rodtchenko, apporterait un éclairage peu exploité jusqu'ici. Dans la perspective d'une mise en position relative de l'œuvre dans les pratiques de certains artistes contemporains, ce qui s'est joué dans l'expérience de l'objet constructiviste présente des homologues ou des congruences qu'il paraît difficile d'ignorer.

Le constructivisme russe et la question de l'objet

- 23 Le mouvement général de critique, voire de rejet, que manifestent la plupart des spécialistes et théoriciens contemporains, à l'abord des thèses et des activités productivistes, occulte un modèle qui n'est peut-être pas sans congruence avec certaines pratiques contemporaines de l'art. Ce modèle, loin de représenter ce qui est souvent interprété comme « l'échec » des avant-gardes, nous obligerait à reconsidérer en partie une lecture commune de l'art contemporain, fondée quasi-exclusivement sur le paradigme du ready-made, promu au rang de paradigme fondateur. Il ne s'agit certes pas de révoquer le ready-made, d'en nier le caractère et la fonction paradigmatiques, mais d'évoquer, d'explorer un champ complémentaire susceptible d'enrichir le sens d'une problématique à l'œuvre dans la question de l'œuvre, dans le rapport de l'œuvre à la pratique, de l'œuvre à l'activité, dans les schèmes processuels ou temporels désignés aujourd'hui sous le terme de dés-œuvrement.
- 24 Vaste faisceau de tendances parfois contradictoires plutôt que mouvement homogène, le constructivisme recouvre un territoire dont les limites, indéterminées, semblent parfois tenir de l'écheveau ou de la fusion, et conduisent à nuancer les clivages établis par une taxinomie sans doute hâtive. C'est ce qui conduit ordinairement le chercheur à adopter une position médiane qui définit le constructivisme comme un moment historique délimité par les deux premières phases de la révolution bolchevique : l'époque du communisme de guerre et celle de la NEP¹⁵.
- 25 Ne sera ici pris en compte qu'un aspect particulier du constructivisme russe : la tendance productiviste, sous sa forme la plus radicale, au sein du mouvement général de l'art non objectif. Il s'agira de viser plus précisément la question de l'objet constructiviste, qui pose le problème de la définition et du statut de l'artiste et de sa production, dans le cadre historico-politique et socio-économique précité.

Les deux aspects du constructivisme : productivisme et art de laboratoire

- 26 De 1912, date à laquelle le terme de construction, opposé à la notion de composition, apparaît dans un article d'Alexandra Exter, à 1922, première exposition moscovite officiellement qualifiée de constructiviste, se sont constituées les bases d'un programme artistique qui entendait radicaliser la position de l'artiste, la fonction sociale et le statut de l'art. Duel, le constructivisme fut cet instant révélateur d'une tension entre une notion de « construction » dictant les conditions du processus d'émergence de la forme – que dirigeaient une rationalité et une foi dans la technique et le progrès – et une focalisation sur les capacités du matériau à déterminer la forme de l'objet en cultivant la part d'imprévu produite par la matière et la part d'intuition ou d'expérience déterminée par le métier de l'artiste. Le faire devient un savoir-faire, maîtrise.
- 27 La véritable nouveauté du constructivisme doit être cherchée « dans le dépassement des clivages entre les différents domaines de l'expression artistique, dans l'émergence de la notion de structure. Il ne s'agit plus alors seulement d'interférences fécondes, mais de lois communes d'organisation, de composition, de construction à retrouver derrière la disparité des apparences¹⁶ ».
- 28 En révélant un évident souci de synthèse orientée vers la mise en œuvre des fonctions sociales de la création expérimentale, les constructivistes se sont affranchis du dogme moderniste de l'autonomie de l'art. Multiples, leurs recherches, leurs pratiques ont toujours su réunir trois conditions génériques :
- une entreprise de synthèse des arts orientée vers l'abolition de la frontière entre l'art et la vie, dans la perspective d'une fonction sociale de l'art ;
 - un esprit et une méthode de travail déterminés par la notion de structure, appliquée à la recherche de formes déterminées par les qualités intrinsèques du matériau ;
 - un principe d'économie qui conduit l'artiste-constructeur à délaissier le champ de l'esthétique pour celui de la production.
- 29 Elles constituent l'armature théorique autour de laquelle se seront opposées deux orientations tranchées dans cette mouvance de l'avant-garde, dont la ligne de partage s'évalue et évolue autour de la question du lien entre l'art et la vie, entre l'expérimentation artistique et l'insertion dans la production, entre les restes d'une conception romantique de l'artiste et de son œuvre, et la revendication, utopique, d'un homme nouveau qui prétendait s'incarner dans la figure de l'artiste-ingénieur.

À l'origine du constructivisme : les spécificités de l'avant-garde russe

- 30 Née de l'essor industriel qui atteint la Russie dans les premières années du XX^e siècle et soutenue par une partie de l'intelligentsia tournée vers l'Occident, l'avant-garde russe a su reprendre en les décontextualisant les solutions plastiques importées des métropoles occidentales. Au-delà de ces aspects formels, sa véritable spécificité tient à l'importance majeure accordée à la théorie qui, configuration rare, voire exceptionnelle dans un processus artistique, précède la pratique. C'est ainsi que Bourliouk, Markov, Rozanova et

Exter publièrent en 1912 une série d'articles où, pour la première fois, la composition en peinture était rejetée au profit de la construction. Ces thèses, marquant une avancée vers une conception de l'art en tant qu'activité et action directe sur le matériau, s'incarneront, dès 1914, dans les reliefs et les contre-reliefs de Tatline. Par l'usage de matériaux « pauvres », non esthétiques, issus des techniques du bâtiment, les contre-reliefs engageaient de fait le processus de l'assemblage vers une véritable « culture des matériaux » éliminant tout référent figuratif au profit de la *faktura* et de l'association constructive d'éléments considérés pour eux-mêmes. Les reliefs de Tatline ont confirmé a posteriori les postulats théoriques élaborés deux ans auparavant.

- 31 En 1915, les expositions « Tramway V » et « 0,10 » consacrent les reliefs de Tatline et les peintures suprématistes de Malevitch, révélant les spécificités de l'avant-garde russe. Dès cette date sont réunis les ingrédients fondamentaux qu'exploitera le constructivisme : l'antériorité des spéculations théoriques sur le développement des pratiques ; une tentative de synthèse des arts ; l'expérimentation d'une culture des matériaux, et une économie des moyens picturaux. Signes précurseurs que l'on peut qualifier d'originaires, ces éléments forment un ensemble. Leur élaboration en système nécessitait une condition supplémentaire, constitutive de la singularité du constructivisme : la volonté de dépasser le clivage des domaines de l'expression artistique et de concrétiser l'axiome de la réalisation du lien entre l'art et la vie, mettant l'art au service de la vie. Le moment inaugural eut lieu à Moscou, avec l'ouverture du Café pittoresque.

L'art dans la vie : le Café pittoresque

- 32 Ouvert en 1917, le Café pittoresque créé par Filippov, un commerçant fortuné, fut aménagé sous la direction de Yakoulov par divers artistes « de gauche¹⁷ », dont Tatline et Rodtchenko. Œuvre collective incluant la collaboration de littérateurs, de poètes et d'hommes de théâtre, l'entreprise consacrée à la synthèse des arts entendait s'intégrer dans l'espace-temps de la modernité urbaine. Elle manifestait l'entrée de l'art dans la production ; un art assigné à des tâches utilitaires et destiné à agir sur les comportements en modifiant l'environnement, le cadre de vie. L'initiative entérinait le changement idéologique majeur engendré par les conceptions et les pratiques avant-gardistes. Elle affectait directement la notion d'œuvre d'art, dont étaient mis en cause tant le statut que les fonctions. À l'orée de la Révolution d'Octobre, l'avant-garde artistique s'arrogeait le droit d'affirmer et de concrétiser une conception de l'art qui allait fonder le cœur même de la pensée productiviste : agir pour influencer et modifier le goût, les comportements et les mentalités du corps social par le biais d'une production artistique d'objets usuels, et par la conception d'un cadre de vie combinant les principes de l'organisation socialiste de la société et les potentialités techniques et technologiques de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Le Café pittoresque, en abolissant la séparation du grand art et des arts appliqués, convertissait l'artiste en artisan, en « fabricant ». Il est en ce sens une étape essentielle dans le cheminement théorique qui devait conduire, dans les années 1920, les théoriciens du productivisme à formuler le concept « d'artiste-ingénieur », investi de la « maîtrise productiviste » (Taraboukine)¹⁸. « Yakoulov affirmait avec force le thème urbain et fonctionnel qui faisait la jonction entre deux époques de l'art et allait donner l'impulsion décisive à la nouvelle esthétique, l'esthétique constructiviste, l'esthétique de l'art dans la vie, de l'art pour la vie¹⁹. »

L'apport de la révolution bolchevique

- 33 Les premières années de la révolution bolchevique furent, on le sait, placées sous le signe de la jonction des avant-gardes artistique et politique. Dynamique éphémère qui, dès les débuts de la NEP, voit s'amorcer le divorce entre les dirigeants soviétiques et les artistes d'avant-garde. Un divorce effectivement consommé en 1934, date à laquelle les pratiques artistiques sont définitivement soumises à la loi du réalisme socialiste. Les bouleversements idéologiques et institutionnels provoqués par la Révolution d'Octobre n'en jouèrent pas moins un rôle essentiel dans le développement de la pensée et des pratiques constructivistes, et de leur corrélat productiviste.
- 34 Les nouvelles institutions soviétiques initiaient une forme inédite de rapports entre l'Art et l'État. À la liberté de l'art – la non-intervention de l'État dans les affaires artistiques – allait faire pendant l'engagement des artistes, chargés de la transmission des savoir-faire, de l'éducation des masses et de la participation à l'entreprise idéologique de soutien au nouveau pouvoir. La période du « communisme de guerre » (1918-1920) mit en œuvre un système institutionnel qui préservait l'autonomie des acteurs culturels. L'IZO, section des arts plastiques au sein du *Narkompros* – le Commissariat du Peuple à l'Instruction –, reçut pour mission la refonte du système de l'art dans son ensemble. Son cadre d'action impliquait la coprésence de trois axes : celui de l'éducation, celui de la production, celui, enfin, de la diffusion culturelle.
- 35 Ces options politiques traduisaient plus une façon pragmatique de pallier l'absence de cadres de la nouvelle société qu'une conception véritablement libérale de la politique artistique. La position initiale de l'État soviétique répondait à des préoccupations liées aux contingences d'une phase transitoire. La victoire idéologique des bolcheviques exigeait la prise en compte des réalités sociales et économiques du moment et la coopération de tous les acteurs susceptibles de participer à l'édification de la nouvelle société. Ce qui eut pour résultat une large participation des artistes et des intellectuels, notamment des constructivistes, pour qui le lien entre l'art et l'industrie entraînait en résonance directe avec leurs préoccupations.
- 36 Souvent considérée comme une période de retour à une certaine forme de libéralisme, la NEP correspond à la naissance officielle du constructivisme. Elle marque aussi, paradoxalement, l'amorce de la rupture entre le pouvoir bolchevique et l'art d'avant-garde. Ce paradoxe n'est qu'apparent, si l'on considère la signification réelle de ce moment : stabiliser la société par une alliance économique avec la petite paysannerie. Cette visée, économique avant d'être politique, nécessiterait une double analyse portant sur les faits de philosophie politique et d'économie politique engendrés par le processus de la NEP et sur les aspects idéologiques et leurs corrélats dans la création et l'activité artistiques. Seul ce second point sera ici pris en compte, en tentant de comprendre les problématiques du constructivisme, leurs significations, leur portée.

L'instauration du constructivisme : de l'esthétique de l'art de laboratoire à la politique de la production

- 37 En 1919, la X^e exposition d'État, intitulée « Création non-figurative et suprématisme », consacrait la scission entre Malevitch et ses anciens disciples, acquis aux idées du

productivisme. L'année suivante, Tatline exposait pour la première fois une maquette du *Monument à la III^e Internationale*, œuvre-manifeste de la conception d'un nouvel art prolétarien incarnant, stricto sensu, l'idée d'une œuvre révolutionnaire totale. La tour de Tatline ne connut d'existence qu'à l'état de projet. Elle était révolutionnaire dans sa symbolique en tant que détournement du mythe de Babel et de la tradition politico-culturelle russe du monument comme emblème et norme de la cité et du pouvoir. Elle l'était aussi dans sa conception formelle et technique, produit d'une technologie avancée permettant à la structure de tourner sur elle-même et dans son usage politique, centre de pouvoir et de propagande au service du *Komintern*. Aucun lieu ne fut attribué au *Monument*, bien que le projet bénéficiât d'un soutien réel de la part des autorités : ses possibilités de réalisation furent favorablement étudiées par un comité d'experts, d'architectes et d'ingénieurs. L'iconographie de la tour fut abondamment exploitée dans les publications officielles et les grandes manifestations publiques étaient prétexte à l'exhibition de la maquette. Ce qui conféra à la tour un statut d'objet nomade, en contradiction avec sa monumentalité. N'était-ce pas emblématique de l'utopie inscrite dans la promesse d'un nouvel ordre socio-politique et les valeurs d'un nouveau mode de vie ?

- 38 Emblématique et éphémère, la tour de Tatline résume à elle seule les potentialités, les attentes, en même temps que la dualité, les contradictions qui traversaient et sous-tendaient le projet constructiviste dans sa volonté de relier les avant-gardes artistiques et politiques. Rien, peut-être, ne peut mieux faire sens que la position de l'artiste vis-à-vis de son œuvre : dans toutes ses déclarations, Tatline a toujours placé sur un même plan le projet du *Monument* et ses réalisations productivistes ultérieures constituées d'objets modestes, utilitaires, destinés à un usage individuel ou domestique (poêle à bois, ustensiles de cuisine, mobilier, vêtements...). Là où la critique – et particulièrement, la critique occidentale – est tentée d'interpréter l'œuvre tatlinienne en termes de contradiction, les propos de l'artiste laissent percevoir l'idée d'une conception globale et cohérente, d'une expérience fondée sur une approche radicalement différente de la mission et du statut de l'artiste. Monumentales ou modestes, les propositions de Tatline participent d'une démarche cohérente, non esthétique, de dépassement de l'art par son insertion dans la vie, dans l'imaginaire commandé par le besoin social, à travers des formes élémentaires et quotidiennes.
- 39 Une problématique analogue a animé les débats menés entre janvier et avril 1921 par un groupe d'artistes moscovites²⁰ opposés au programme de Kandinsky, alors directeur de l'*Inkhoulk*²¹ : soutenus par Alexis Gan et Nicolas Pounine, Rodtchenko et Stepanova formèrent le « groupe de travail d'analyse objective ». Refusant les pratiques artistiques fondées sur la psychologie de la perception et le recours à l'expression, le groupe de travail chercha à « analyser objectivement la panoplie des lois qui régissent l'organisation des éléments essentiels et accessoires²² ». Il s'agissait d'éliminer l'arbitraire dans le travail de l'art en définissant les conditions de possibilité de la construction et de la production d'œuvres « objectives » dépassant le clivage entre champ artistique et champ technique. En vertu de ces présupposés, le principe constructif ne pouvait s'appliquer qu'au seul objet tridimensionnel débarrassé de tout élément superflu et de toute organisation hiérarchique de ses composants. La logique processuelle, dictée par la nature du matériau, et la nécessité d'établir une relation déductive entre l'organisation spatiale de l'objet, ses dimensions et sa forme extérieure impliquait la réduction de l'intervention et du jugement de l'artiste.

- 40 Au-delà de ces dénominateurs communs, l'accord fut loin d'être établi entre les participants des diverses sessions. Le clivage principal opposa les partisans de la thèse utilitariste défendue par Rodtchenko et les adeptes d'un art de laboratoire, représentés par Medounetski et les frères Stenberg. Le débat se focalisa autour de la question du statut de l'objet.

L'objet constructiviste

- 41 Le groupe de travail d'analyse objective a, conjointement aux publications des théoriciens – Arvatov, Gan, Kouchner, Pounine et Taraboukine – posé les fondements généraux de l'idéologie constructiviste. Rodtchenko et Ioganson radicalisèrent la problématique en rejetant de la production artistique tout ce qui, expérimental ou gratuit, ne participait pas immédiatement d'une transformation de la vie quotidienne. Le productivisme représente ainsi l'aboutissement logique d'une réflexion artistique articulée au contexte historique et économique-politique de la révolution russe. Délaissant le spectaculaire et l'ostentatoire, les réalisations productivistes couvrent le domaine de l'élémentaire et du quotidien. Leur présence discrète, qui en a occulté tant l'existence que la portée, porte en filigrane le credo avant-gardiste de la mort de l'art.
- 42 L'aventure productiviste est souvent présentée comme une expérience avortée – les objets n'ont eu d'existence qu'à l'état de maquette ou de prototype – à laquelle s'opposerait l'essor des avant-gardes qui aboutirent au succès et à l'expansion du design. Cette thèse pêche par mésinterprétation de la visée et des enjeux du productivisme. L'optique du design est indissociable de l'économie marchande, dont l'idéologie a rapidement prévalu sur les visées éthiques/esthétiques de créateurs originellement proches des constructivistes. On ne peut traiter en général de la problématique des liens entre l'art et la technique et entre l'art et l'économie : changer la vie par l'aménagement esthétique du cadre quotidien ou créer, par la libération des contraintes matérielles, un citoyen de type nouveau relève de deux partis pris distincts. Les considérations d'ordre esthétique sont singulièrement absentes des propos des productivistes. Leurs arguments portent toujours sur la fonctionnalité, l'hygiène, l'économie, l'identité collective. Le rapport à la vie privée n'est jamais envisagé que sous l'angle de la libération du *byt* – de la vie quotidienne – et l'objet, en ce sens, s'inscrit dans l'optique de la révolution culturelle de la NEP. Il prend sens en tant que trace matérielle d'une volonté artiste qui se serait donnée pour champ non l'atelier ou le musée, mais une société qui, à cette phase de l'histoire, pouvait être pensée comme promesse d'un avenir désaliéné. Indissociables de l'incitation à « faire entrer l'art dans la vie quotidienne », ces productions doivent être évaluées à l'aune de ce concept qui recouvre des enjeux idéologiques majeurs dans la culture soviétique des années 1920. Il serait réducteur d'interpréter le productivisme sous l'angle de la seule surdétermination économiste – faire entrer l'art dans le processus de production – sans relier la question à la problématique commune aux avant-gardes artistique et politique. Une problématique que, de façon lapidaire, résume la question : « Comment les masses doivent-elles effectivement vivre le socialisme²³ ? »
- 43 Les bolcheviques tentèrent d'apporter une double réponse, économique et politique, en préconisant une coopération entre le prolétariat et la petite bourgeoisie et la relance de l'économie, après les années de guerre civile. L'aspect politique procédait de l'analyse selon laquelle l'amélioration des conditions de vie collective œuvrerait au développement du socialisme, inconcevable en dehors d'une adhésion populaire. La transformation du *byt*

devait remodeler la conscience nouvelle de l'homme socialiste en accélérant l'accès à une vie urbaine et technologique tout en développant une conscience sociale. Le tressage de ces éléments devait constituer la trame de la révolution culturelle soviétique.

44 Une visée similaire affectait l'avant-garde constructiviste, à des degrés divers, du fait des contradictions entre les participants. La « querelle de l'objet » mit à jour trois tendances principales de l'avant-garde :

- « la première regroupait les partisans de l'autonomie de l'art qui, refusant la conception strictement utilitariste de l'activité artistique, continuaient de défendre l'idée d'un art de laboratoire. Telle fut la position adoptée par El Lissitzky, exprimée dans la revue *Vechtch* (L'objet) ;
- « la seconde regroupait les partisans du productivisme, dont Tatline et Rodtchenko, qui prônaient l'abandon de la peinture et des formes artistiques en général ;
- « la troisième tendance fut plutôt le fait de théoriciens qui préconisèrent une distance critique, à la fois plus radicale et plus nuancée.

45 Taraboukine, dans la brochure *Du chevalet à la machine*²⁴, opta, à l'instar des productivistes, pour la thèse radicale de la mort de l'art. En revanche, il se fit critique à l'encontre des productions utilitaires, simples transpositions de pratiques artisanales et « réponses primitives à la question complexe de la maîtrise productiviste ». « Aucune construction des artistes contemporains ne peut se comparer à la maîtrise intellectuelle des objets par une technique et un engineering avancés²⁵ » affirme-t-il. Visant en priorité la tendance *vechtchiste*, le texte pouvait aussi s'appliquer aux pratiques productivistes les plus radicales. Pour Taraboukine, le produit industriel résultait d'un processus complexe, mobilisant une diversité de techniques, de dispositifs et de compétences. « De nombreux produits actuels ne se présentent plus comme des objets, mais comme des complexes d'objets indissociablement liés dans le processus de consommation et formant un système, ou bien ne représentant même plus du travail matérialisé²⁶. » Le théoricien réfutait l'idée que l'artiste puisse s'intégrer à l'usine sans prendre en compte la nature processuelle de la production, ce que seul pourrait faire l'artiste-ingénieur, produit de la future société sans classes, fondée sur une « philosophie de l'action, c'est-à-dire de la technique²⁷ ». « Est artiste, dans ce contexte, quiconque fait preuve de maîtrise dans un type donné d'activité²⁸. »

46 Taraboukine établit explicitement un lien théorique entre les conceptions productivistes et les enjeux généraux d'une révolution mondiale. La « mort de l'art » et l'« entrée de l'art dans la production » impliquent une fusion de l'art et de la technique industrielle qui doit s'opérer dans le temps. La contradiction entre la position de Taraboukine et les pratiques productivistes est peut-être moins tranchée qu'il n'y paraît : ne relèverait-elle pas, en dernière analyse, d'une différence de perspectives temporelles ? Le critique inscrit sa thèse dans l'optique d'une transformation généralisée de l'économie mondiale, entendue comme réalisation planétaire de la révolution socialiste. Les artistes productivistes, quant à eux, prônent une action qui prétend répondre aux besoins et aux aspirations immédiates de la population. Ce sont les formes concrètes, actuelles, de la vie quotidienne qu'il s'agit, non sans urgence, de transformer. La modestie des créations ne ferait que répondre à la situation difficile d'un pays tout juste sorti de la guerre civile, confronté aux lourdeurs des contraintes matérielles qu'aucune production technico-industrielle n'est en mesure de pallier. Les deux lectures politiques semblent polarisées par le dualisme qui fonde la culture russe : au matérialisme élémentaire et méprisable du *byt*, s'oppose le *bytie*, forme transcendée de la réalité objective. L'élan révolutionnaire, qui présuppose

exaltation et héroïsme, se situe, en dépit de son fond matérialiste, du côté du *bytie*. C'est ainsi que la campagne bolcheviste en faveur du « nouveau mode de vie » (*Novyj byt*) prit souvent un caractère antimatérialiste : loin d'inciter au consumérisme, la modernisation engagée par les bolcheviques visait la transformation de la domesticité traditionnelle par l'éradication du *byt*. À l'opposé, l'action des productivistes prenait l'allure d'une immersion dans l'immanence matérielle, comme l'exprime un rapport de Tatline, daté de 1924, qui définit la synthèse des recherches artistiques et de l'étude de la vie quotidienne comme « forme de la culture des matériaux²⁹ » et cherche la réponse aux besoins sociaux élémentaires dans le modèle ethnologique – ce dont témoignent les photographies de Tatline, directement inspirées des codes iconographiques du document ethnologique³⁰. Ce recours à l'ethnologie participerait du caractère visuellement peu marquant des objets constructivistes, conçus dans une logique utilitaire, loin des considérations esthétiques du design ou des objets de luxe qui, selon Boris Arvatov³¹, n'échappent pas au « dualisme bourgeois du matériel et du visuel ». Les objets esthétiques ne peuvent qu'être « assassinés en tant qu'objets, pour ne plus survivre que comme formes visuelles nues³² ».

47 Arvatov dénonçait la logique artisanale de la production d'objets esthétiques et individualisés tout en préconisant, à l'inverse de Taraboukine, l'insertion immédiate de l'artiste dans le processus de production industrielle, seul capable de hisser l'objet au niveau le plus avancé de la créativité et de l'imagination humaines. Son concept de « monisme de l'objet », fondé sur l'identité du matériel et de la conscience humaine, définit l'objet comme produit de la praxis et résultat de « l'activité humaine sensible ». La démarche d'Arvatov visait à réconcilier les pratiques productivistes et le matérialisme marxiste par le biais d'une critique de fond de l'esthétique bourgeoise. Conjointement à celle de Tatline, sa démarche entendait remettre en cause la hiérarchisation des catégories culturelles. Le propos, en définitive, n'était pas de réduire l'art à une matérialité élémentaire, mais d'extraire l'objet de la gangue réifiante du statut de marchandise, conformément à la conception marxiste du processus de fétichisation. À l'encontre de l'objet-marchandise passif, l'objet constructiviste serait donné comme une matière active, socialement animée par sa forme matérielle et sa valeur d'usage, sans exclure la dimension d'une signification personnelle : échappant au statut fétichisant de l'œuvre d'art, l'objet n'en est pas moins conçu par des artistes qui l'animent comme produit d'une imagination artistique où le visuel et le matériel s'articulent sur un mode égalitaire. Parallèlement, l'artiste ancré dans les impératifs du *byt* et la référence au modèle ethnographique s'affirme toujours en tant qu'auteur et sujet, ce qu'a bien remarqué Christina Kiaer : « c'est en tant qu'auteur/sujet qu'il (Tatline) pénètre dans le domaine de la conception ethnographique du *byt*. La subjectivité artistique, qui avait été gommée des formes visuelles de ses objets, réapparaît dans la présentation qu'il en fait, et dans le lien constant qu'il établit entre eux et son propre corps³³. »

48 L'apparent abandon du visuel serait ainsi en phase avec l'économie des formes constructivistes. Artefact dérivé des expérimentations avant-gardistes sur la forme et le matériau, l'objet constructiviste représenterait l'expérience la plus risquée de l'avant-garde. Il remet en cause la position, le statut de l'artiste dans le tissu social : l'artiste est désormais ce sujet au service d'un projet de société, participant, selon sa maîtrise et son savoir-faire, au procès de transformation du mode de vie.

En guise de conclusion : le ready-made et l'objet constructiviste

- 49 Si le ready-made s'identifie globalement à l'objet industriel existant, choisi, mis en situation par l'apport d'interventions minimales – titre, interventions plastiques limitées à quelques touches ou taches de peinture, assemblage... – et dont le sens s'instaure par la contextualisation à laquelle il donne lieu, l'objet constructiviste ne préexiste pas, mais résulte d'une conception ordonnée en vue d'un usage utilitaire. C'est en termes de projet inachevé – maquette, prototype destiné à la production industrielle en vue d'un usage social – que cet objet affirme d'abord sa présence. Ce sont ses qualités fonctionnelles, non sa valeur ou sa présence visuelle qui sont mises en évidence.
- 50 Cette opposition initiale et radicale entre les deux paradigmes reflète, en premier lieu, la différence de leurs contextes d'apparition respectifs. Le ready-made s'affirme comme produit de la société industrielle capitaliste, dans la période d'une société de consommation encore certes embryonnaire, mais néanmoins déjà là, présente autant que projetée par la spéculation duchampienne. Son intégration progressive dans le système de l'art va définir son évolution, sa portée et sa mutation en tant qu'œuvre prétendument affranchie de toute visée esthétisante ou esthétique. Objet banal extrait du lot des produits industriels, le ready-made se signale par son principe de neutralité – qui n'est pas sans ambiguïté – et la perte de sa fonction utilitaire. Il est autant signe, qui agit comme signifiant d'une pratique visant à investir la vie au moyen de l'art, qu'instrument de conquête et nouveau paradigme au sein de la doxa du système de l'art. Ceci étant particulièrement vrai pour le ready-made emblématique par excellence qu'est *Fountain*. Sa mise en visibilité combine habilement recherche de légitimité et revanche sur le système. C'est un jeu, un réseau, d'équivalences et de congruences par lequel se constitue ce que Thierry de Duve nomme « un scénario d'ordre juridique³⁴ ».
- 51 À l'opposé de toute visée qualifiable en termes d'art ou d'œuvre, l'objet constructiviste se donne comme produit d'une société qui traverse une phase intermédiaire et vacillante de son développement. Il s'inscrit dans un contexte révolutionnaire où les avant-gardes artistiques et politiques se rencontrent, coopèrent et s'opposent au gré de l'écart qui sépare la vie quotidienne de la visée politique. Un jeu où se trouve convoqué le rapport au social, à ses fondements axiologiques régis par le différentiel des perspectives temporelles qu'engendre le dualisme du *byt* et du *bytie*. Homme social engagé dans le devenir de l'homme nouveau, l'artiste, délaissant les sphères spéculatives de l'art et de l'esthétique, est désormais ce sujet qui entend assumer le risque de sa subsumption dans le projet collectif.
- 52 L'artiste, en sa qualité d'être social, est un maillon dans l'élaboration d'une culture que caractérisent l'inscription dans la dialectique matérialiste et l'adhésion à la visée transcendante de l'éthique révolutionnaire. Admettre cette optique rend l'inachèvement du projet productiviste plus apparent que réel. Le renversement de perspective de la politique culturelle des bolcheviques, sensible dès les débuts de le NEP, effectif à partir de l'année 1925, combiné au faible développement de l'industrie russe a certes donné un coup d'arrêt significatif à l'expérience productiviste. Mais la pensée productiviste n'a pas pour autant cessé de se manifester dans des domaines d'activités non artistiques, au nombre desquels figurent l'urbanisme, l'édition, l'organisation des écoles techniques supérieures. Cette subsumption dans des secteurs de l'activité

économique n'est-elle pas en phase avec l'ambition d'un programme qui voyait en la dilution de l'art dans la vie matérielle un infini possible de la création, un type nouveau de relation entre le visuel et le matériel, une manière d'être dans la réalité immédiate et d'y répondre, loin de la projection utopique d'un avenir socialiste idéal ?

NOTES

1. Stephen Wright, « Le dés-œuvrement dans l'art », *Mouvements*, n° 17, septembre-octobre 2001, Paris, La Découverte, p. 8-13.
2. Claire Fagnart, *La désesthétisation dans l'art du XX^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction d'Élodie Vitale, Université Paris 8, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1996, p. 197 et sq.
3. Rappelons en les principales étapes, telles que Claire Fagnart les a reconstituées dans son ouvrage (p. 130-135). Printemps 1917 : Arensberg, à l'instigation de Duchamp, achète un urinoir chez le fabricant J.L. Mott. Duchamp et le peintre Joseph Stella sont les témoins de la transaction. L'urinoir est renversé, daté et signé R. Mutt par Duchamp qui l'expose au Salon des Indépendants. Fountain est retirée de l'exposition, sous prétexte de « vulgarité » et de « plagiat ». Duchamp fait photographier l'urinoir par Stieglitz. La photo paraît dans *The Blind Man* ; elle illustre l'article intitulé « The Richard Mutt Case ». Arensberg rachète l'urinoir, en tant qu'œuvre d'art, mais l'égare durant l'été 1917. 1938 : Duchamp édite à 300 exemplaires une reproduction miniature de l'Urinoir pour la Boîte en valise. Il en revendique dès lors la paternité. 1941 : une réplique de Fountain, suspendue au-dessus de l'entrée, est exposée dans la galerie de Sidney Janis. L'objet abrite un pot de géraniums. À la fin de la guerre une copie, non signée, entre au Moderna Museet de Stockholm. 1964 : Arturo Schwarz édite huit répliques, signées, de l'Urinoir.
4. La Roue de bicyclette fut tout d'abord, de l'aveu même de Duchamp, un montage que l'artiste avait simplement plaisir à mettre en mouvement ; de même le Porte bouteilles, qui s'apparentait pour lui à une espèce de sculpture, n'avait à l'origine, semble-t-il, d'autre destination que privée.
5. Une des difficultés consiste à percevoir ce qu'il faut entendre par absence de goût. Notre réception actuelle des objets duchampiens n'échappe pas à une certaine esthétisation : le temps passé dote ces objets, disparus de notre univers visuel quotidien, du charme que l'on éprouve pour des choses désuètes glanées dans un grenier ou une brocante ; par ailleurs, l'abondance du corpus critique et la présence des ready-made dans les collections internationales n'ont de cesse à nous rappeler leur fonction de paradigme de l'art.
6. Claire Fagnart, op. cit., p. 163.
7. C'est ainsi que les ombres portées des ready-made sur le mur de l'atelier auront nourri sa réflexion sur les formes natives, les tentatives de définition de l'apparence et de l'apparition, et engagé l'artiste « porteur d'ombre » dans des expériences visuelles retraduites dans son ultime composition *Tu m'* ou transcrites dans les photographies que Man Ray réalisa à sa demande.
8. Entretien avec James Johnson Sweeney en 1955 pour la BBC, voir dans Duchamp du signe, Paris, Flammarion, 1994, p. 175-185.
9. Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999.
10. La culture artistique américaine restait encore cantonnée à l'imitation des valeurs européennes. C'est ce provincialisme, ce sentiment d'un retard de l'art américain sur les

expériences artistiques européennes qui a en partie motivé la décision d'Arthur B. Davies et Walt Kuhn d'organiser la sécession new-yorkaise de l'« Armory Show », en 1913.

11. La norme manufacturière est une invention de Joseph Pohlen, un horloger suédois qui, en 1719, met au point des éléments interchangeables pour les mécanismes des montres. Expérimenté en France, vers 1789, pour la fabrication des mousquets, le système est importé aux États-Unis par Thomas Jefferson, et rapidement adopté par d'autres secteurs de la production (fabricants de meubles et de machines agricoles). Les industriels anglais l'adoptèrent au milieu du XIX^e siècle, plaçant ainsi leur pays à l'avant-garde de la révolution industrielle.

12. Il n'est pas indifférent de noter que la pelle choisie par Duchamp – une pelle à neige de grande taille – est un objet spécifique de la production industrielle américaine, qui n'avait pas son équivalent en Europe. (Voir l'article « l'objet » dans Paris – New York, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou (1977), Paris, MNAM 1991, p. 474.

13. Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre, mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 124 et sq.

14. Vilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Belfort, Circé, 2002, p. 7-11.

15. La NEP (Nouvelle Politique Économique) correspond à la fin de la guerre civile et à l'édification de la première phase de la société socialiste. Pour une étude détaillée de ces aspects de la politique bolchevique durant les premières années de la Révolution d'Octobre, le lecteur pourra utilement consulter l'ouvrage de Charles Bettelheim, *Les luttes de classe en URSS, 1^{re} période 1917-1923*, Paris, Seuil/Maspéro, 1974.

16. Gérard Conio, *Le constructivisme russe*. Cahier des avant-gardes, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1987, p. 13. La question de la structure s'avère fondamentale pour une compréhension des partis pris et des problématiques de l'avant-garde constructiviste. Il n'est, en ce sens, pas anodin de noter la présence et la participation de linguistes – et, en premier lieu, de Roman Jakobson – aux publications et aux débats théoriques du constructivisme dès sa phase de gestation.

17. Le monde de l'art russe répartissait les artistes en trois tendances, désignées par les qualificatifs « de droite », « du centre » et « de gauche ». Cette désignation recouvrait non des clivages politiques, mais des distinctions liées aux conceptions artistiques et aux pratiques des différents groupes. Les artistes « de droite » regroupaient les partisans du réalisme figuratif, ceux « du centre » les praticiens des arts décoratifs et des arts appliqués, les artistes « de gauche » représentaient l'avant-garde.

18. L'expérience du Café pittoresque servira de référence à L'Art de la Commune, organe des communistes-futuristes (Kom-Fut), pour poser les bases théoriques et idéologiques de la pensée constructiviste. De même, et ce n'est pas un hasard, Rodtchenko utilisa le dessin d'un projet d'appliques murales du Café pittoresque pour illustrer sa conception de la construction, lors du débat du 28 mars 1921 qui réunissait les fondateurs du constructivisme moscovite. (Voir Maria Gough, « Composition et construction », *Les Cahiers du MNAM*, n° 73, Paris, Centre Georges Pompidou, automne 2000, p. 57-58.

19. Gérard Conio, op. cit., p. 66.

20. Groupe composé, pour l'essentiel, par Rodtchenko, Stepanova, Ioganson, Medounetski, les frères Sternberg et le critique Alexandre Gan. Le développement sur les débats constitutifs de la théorie constructiviste fait principalement référence à l'article de Maria Gough, « Composition et construction », précédemment cité.

21. Institut de culture artistique, l'Inkhok fut une création du communisme de guerre, au même titre que les Svomas. Sorte d'observatoire et de directoire des activités artistiques, l'Inkhok avait pour mission de mener des recherches afin d'étayer, théoriquement et scientifiquement, le discours sur l'art en général, et l'édifice critique propre à chaque art en particulier.

22. Marie Gough, op. cit., p. 45.

23. Voir à ce propos l'article de Christina Kiaer, « Les objets quotidiens du constructivisme russe », *Les Cahiers du MNAM*, n° 64, Paris, Centre Georges Pompidou, été 1998, p. 32. Notons au passage que cette question de la vie quotidienne en période révolutionnaire a fait l'objet de

questionnements récurrents de la part des situationnistes – en particulier dans les premiers bulletins de l'IS. (cf. Internationale Situationniste, « Bulletin n° 1 », Paris, Fayard, 1980.)

24. Nicolai Taraboukine, « Du chevalet à la machine », dans *Le dernier tableau*, (1921), Paris, Champ Libre, 1972, p. 53.

25. op. cit., p. 50.

26. *ibid.*, p. 65.

27. *ibid.*, p. 79.

28. *ibid.*, p. 30. La maîtrise productiviste s'affranchit donc totalement des préoccupations d'ordre esthétique, ou d'ordre artistique, au sens traditionnel du terme. L'issue de l'art se situe désormais dans « le remplacement des formes typiques de l'art par les formes dictées par la vie, les formes fonctionnelles dotées d'une nécessité pratique d'un art qui ne reproduit pas un monde extérieur, [...] mais qui construit et qui forme la vie. » (p. 83). En un sens, Taraboukine préfigure, au-delà des différences de sens liées à des contextes différents, l'axiome énoncé par Joseph Beuys, près d'un demi-siècle plus tard : « Tout homme est un artiste ».

29. « Rapport de recherche de la Section pour la culture des matériaux concernant l'année 1924 », cité par Christina Kiaer, op. cit., p. 38.

30. Voir, à ce propos, les analyses comparatives de Christina Kiaer entre l'iconographie tatlinienne et les documents photographiques réalisés par l'équipe ethnographique de Leningrad pour l'étude du rabotchij byt (vie quotidienne des travailleurs). Christina Kiaer, op. cit., p. 39 et 44-45.

31. Boris Arvatov, « Iskusstvo i proizvodstvo » (Art et production), Gorn, n° 27, 1922, p. 103-108, cité par Christina Kiaer, op. cit., p. 41.

32. Idem, Boris Arvatov, *Iskusstvo i Klassy* (Art et classes), Moscou-Petrograd, 1923, dans Christina Kiaer, art. cit., p. 41.

33. art. cit., p. 47.

34. Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

RÉSUMÉS

Partant du statut singulier de Fountain parmi les ready-made, de par son énonciation et sa fortune critique, l'auteur engage une réflexion sur l'ensemble de ce type d'œuvre, pour finalement se tourner vers une réévaluation des productions du constructivisme et du productivisme russe. À partir de cette interrogation à double entrée, c'est l'affrontement des avant-gardes historiques qui se joue entre deux projets pour l'objet dans l'art – tour à tour dans la vie (ready-made) ou à son service (constructivisme et productivisme) –, mais aussi de deux conceptions du monde.

Reckoning with the specific status of Fountain among the ready-mades – due to its enunciation and critical acclaim – the author sets forth into reflections upon the diversity of such items; before eventually turning to a reconsideration of Russian constructivist and productivist practices. After this multiple entry questioning, it is the confrontation of the historical avant-gardes that is played, between two projects about the object in art. First in life (ready-made object), then supporting life (constructivism and productivism). This opposition is simultaneously an opposition of world views.

AUTEUR

JEAN-CLAUDE MONNIER

Plasticien, enseignant et Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8