

Marcel Duchamp et le refus du travail

« Marx avait dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Mais peut-être les choses se présentent-elles tout autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans ce train tire le frein d'urgence ».

Walter Benjamin

« On ne peut plus se permettre d'être un jeune homme qui ne fait rien. Qui est-ce que ne travaille pas ? On ne peut pas vivre sans travailler, c'est quelque chose d'affreux. Je me rappelle un livre qui s'appelait Le droit à la paresse ; ce droit n'existe plus »

« Vous préférez la vie au travail d'artiste ? » « Oui » répondit Marcel

Marcel Duchamp

« John Cage se vante d'avoir introduit le silence dans la musique, moi je me targuais d'avoir célébré la paresse dans les arts » dit quelque part Marcel Duchamp. La « grande paresse » de Marcel Duchamp a bouleversée l'art de façon plus radicale et durable que la débauche d'activité et de productivité d'un Picasso avec ses 50.000 œuvres .

Duchamp pratique un refus obstiné du travail, qu'il s'agisse du travail salarié ou du travail artistique. Il refuse de se soumettre aux fonctions, aux rôles et aux normes de la société capitaliste. Ce refus n'interroge pas seulement l'artiste et l'art car en se différenciant du « refus du travail des ouvriers » théorisé par l'opéraïsme italien dans les années soixante, l'attitude de Duchamp peut nous aider à interroger les refus qui s'expriment depuis 2008 sur les places et dans les rues de la planète (Turquie, Brésil, Espagne, États-Unis, etc.).

D'une part il élargit son domaine d'action, puisqu'il concerne non seulement le travail salarié, mais toute fonction ou rôle auquel nous sommes assignés (femme/ homme, consommateur, usager, communicateur, chômeur, etc.). Comme la grande majorité de ces fonctions, l'artiste n'est pas subordonné à un patron, mais à une panoplie de dispositifs de pouvoir. De la même manière que le « capital humain » dont l'artiste est devenu le modèle dans le néo – libéralisme, il doit se soustraire non seulement à ces pouvoirs « externes », mais aussi à l'emprise de son « égo » (créateur pour l'artiste ou entrepreneur pour le capital humain) qui donne à l'un et à l'autre l'illusion d'être libres.

D'autre part, il permet de penser et de pratiquer un « refus du travail » en partant d'un principe éthico – politique qui n'est pas le travail. Il nous fait ainsi sortir-du cercle enchanté de la production, de la productivité et des producteurs. Le travail a été à la fois la force et la faiblesse de la tradition communiste. Émancipation du travail ou émancipation par le travail ? Ambiguïté sans issues.

Le *mouvement* ouvrier a existé seulement parce que la grève était, en même temps, un refus, un *non - mouvement*, un désœuvrement radical¹, une inaction, un arrêt de la production qui suspendait les rôles, les fonctions et les hiérarchies de la division du travail dans l'usine. Le fait de problématiser un seul aspect de la lutte, la dimension du mouvement, a été un grand handicap qui a fait du mouvement ouvrier un accélérateur du productivisme, un accélérateur de l'industrialisation, le chantre du travail. L'autre dimension de la lutte, impliquant le « refus du travail », le non – mouvement ou la démobilisation a été délaissée ou insuffisamment problématisée dans le néolibéralisme.

Le refus du travail ouvrier renvoie toujours, dans la perspective communiste, à quelque chose d'autre que lui-même. Il renvoie au politique, selon une double version, le parti ou l'État, tandis que Duchamp suggère de nous arrêter sur le refus, sur le non – mouvement, sur la démobilisation et de déployer et expérimenter tout ce que l'action paresseuse crée comme possibles pour opérer une reconversion de la subjectivité, en inventant des nouvelles techniques d'existence et des nouvelles manière d'habiter le temps. Les mouvements féministes, après le refus d'exercer la fonction (et le travail de) « femme », semblent avoir suivie cette stratégie, plutôt que l'option politique classique.

L'anthropologie du refus ouvrier reste de toute façon une anthropologie du travail, la subjectivation de la classe est toujours une subjectivation des « producteurs », des « travailleurs ». L'action paresseuse ouvre à une toute autre anthropologie et à une tout autre éthique. En sapant le « travail » dans ses fondements, elle ébranle non seulement l'identité des « producteurs », mais aussi leurs assignations sexuelles. Ce qui est en jeu, c'est l'anthropologie de la modernité : le sujet, l'individu, la liberté, l'universalité tous conjugués au masculin.

Le mouvement communiste a eu la possibilité de produire d'autres anthropologies et d'autres éthiques que celles de la modernité travailleuse et d'autres processus de subjectivation que ceux centrés sur les producteurs. « Le droit à la paresse », rédigé par Paul Lafargue, gendre de Marx, répondait au « Droit au travail » de Louis Blanc, et puisait sa source dans l'« Otium » des anciens, qu'il cherchait à repenser en rapport avec la démocratisation de l'esclavage opéré par le travail salarié. Mais les communistes n'y ont pas vu les implications ontologiques et politiques auxquelles ouvraient la suspension de l'activité et du commandement. Ils ont ainsi perdu la possibilité de sortir du modèle de l'*homo faber*, de l'orgueil des producteurs et de la promesse prométhéenne de maîtrise de la nature qu'il contenait. Il revient à Duchamp de développer sa radicalité car le droit à la paresse, « un droit qui n'exige ni justification ni rien en échange »², s'attaque aux trois fondements de la société capitaliste. D'abord à l'échange : « Qui a inventé *l'échange à égalité de valeur* qui est devenue une loi avec gendarmes dans les relations d'individu à individu dans la société actuelle ? ». Ensuite, plus profondément encore, à la propriété, condition préalable de

¹ Le désœuvrement du refus du travail n'est pas le « désœuvrement » tel que Giorgio Agamben l'entend. Ce dernier renvoie à la « nature humaine », tandis que le refus du travail renvoie à la lutte (politique) contre les assignations capitalistes à occuper une place et une fonction. Le « rien faire », comme démontre le Jacques Rancière (*Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, 2011) à propos de Stendhal, est un produit de la Révolution, l'autre face de l'« agir » révolutionnaire, « pouvoir tout et, en conséquence, ne rien faire ». Selon Rancière l'art est obligé de se confronter à ce nouveau « principe plébéien », ce qui pourrait constituer une généalogie possible de la paresse duchampienne qui le déplace de la littérature à l'art.

² Toutes les citations dont n'est pas nommé l'auteur sont de Marcel Duchamp

l'échange : « Possession – D'ailleurs l'idée d'échange présuppose la possession au sens propriétaire du mot ». Et enfin au travail. Chez Marx le travail est le fondement vivant de la propriété, cette dernière n'étant que du travail objectivé. Si on veut porter un coup mortel à la propriété, dit Marx, il faut la combattre non seulement comme condition objective, mais aussi comme activité, comme travail. Le droit à la paresse défait l'échange, la propriété et le travail, mais faisant un pas de côté par rapport à la tradition marxiste.

1. Le refus du travail

L'action paresseuse duchampienne se prête à une double lecture, elle fonctionne à la fois comme critique du domaine socio – économique, et comme une catégorie « philosophique » qui permet de repenser l'action, le temps et la subjectivité, en découvrant de nouvelles dimensions de l'existence et à des forme de vie inédites.

Commençons par sa fonction de « critique socio -économique » :

La paresse n'est pas simplement un « non-agir » ou un « agir minimum ». Elle est une prise de position par rapport aux conditions d'existence dans le capitalisme. Elle exprime d'abord un refus subjectif qui vise le travail (salaire) et tout comportement conforme que la société capitaliste attend de vous.

Le refus de « toutes ces petites règles qui décident que vous n'aurez pas à manger si vous ne montrez pas de signes d'une activité ou d'une production, sous une forme ou une autre ». Beuys a dénoncé le « silence surévalué » de Duchamp quant aux questions sociales, politiques et esthétiques. La plupart des critiques considèrent que Duchamp n'est pas à une contradiction près. Lui même, d'ailleurs, affirme qu'il n'a pas arrêté de se contredire pour ne pas se figer dans un système, un goût, une pensée établis. Mais s'il y a quelque chose qui revient systématiquement et à laquelle il est resté fidèle toute sa vie c'est le refus du travail et l'action paresseuse qui, ensemble, ont constitués le fil rouge éthico – politique de son existence.

« Serait-il possible de vivre en locataire seulement ? Sans payer et sans posséder ? (...) Ceci nous ramène au droit à la Paresse suggéré par Paul Lafargue dans un livre qui m'avait beaucoup frappé vers 1912. Il me semble encore aujourd'hui très valable de remettre en question le travail forcé auquel est soumis chaque nouveau né ».

Dans l'histoire de l'humanité aucune génération n'a sacrifié autant de temps au travail que les générations qui ont eu la malchance de naître sous le régime capitaliste. Dans le capitalisme, l'humanité est condamnée aux travaux forcés quelque soit le niveau de productivité atteint. Toute invention technique, sociale et scientifique, au lieu de libérer du temps, ne fait qu'étendre l'emprise du capital sur nos temporalités.

« Sans être fasciste, je pense que la démocratie n'a pas apporté grand chose de sensé (...) Il est honteux que nous soyons encore obligés de travailler simplement pour vivre (...) être obligé de travailler afin d'exister, ça, c'est une infamie ».

L'Hospice pour paresseux (« Hospice des grands paresseux / Orphelinat des petits paresseux ») que Duchamp voulait ouvrir et « où bien entendu il serait interdit de travailler », présuppose une reconversion de la subjectivité, un travail sur soi, car la paresse est une autre manière d'habiter le temps et le monde.

« Je crois d'ailleurs qu'il n'y aurait pas autant de pensionnaires qu'on pourrait l'imaginer », car, « en fait, ce n'est justement pas facile d'être vraiment paresseux et de ne rien faire ».

Malgré une vie très sobre, quelque fois à la limite de dénouement, Duchamp a pu vivre sans travailler parce que il a bénéficié d'une petite rente (anticipation de sa partie d'héritage familial), de l'aide occasionnel de riches bourgeois collectionneurs, de quelque petit commerce d'œuvre d'art et d'autres arrangements, toujours précaires. Duchamp est donc tout

à fait conscient de l'impossibilité de vivre en « paresseux », sans une organisation de la société, radicalement différente.

"Dieu sait qu'il y a assez de nourriture sur Terre pour que tout le monde puisse manger sans avoir à travailler (...) Et ne me demandez pas qui va faire le pain ou quoi que ce soit, parce qu'il y a assez de vitalité chez l'homme en général pour qu'il ne reste pas paresseux; Il y aurait très peu de paresseux chez moi, parce qu'ils ne supporteraient pas de rester paresseux trop longtemps. Dans une société comme celle-ci, le troc n'existerait pas, et les habitants les meilleurs ramasseraient les ordures. Ce serait la forme d'activité la plus élevée et la plus noble (...) J'ai peur que ça ressemble un peu au communisme, mais ce n'est pas le cas. Je suis sérieusement et profondément issu d'une société capitaliste »

L'art est pris dans la division sociale du travail comme toute autre activité. De ce point de vue, être artiste est une profession ou une spécialisation comme une autre, et c'est précisément cette injonction à occuper, avec son corps et avec son âme, une place, un rôle, une identité, qui fait l'objet du refus catégorique et permanent de Duchamp. Avec l'artiste, seules les techniques de subordination changent, elles ne sont plus disciplinaires. Mais les dispositifs des sociétés de contrôle sont autant, si non plus chronophages que les techniques disciplinaires même lorsqu'il s'agit de l'activité artistique.

« Il n'y a pas le temps nécessaire pour faire du bon travail. Le rythme de la production est tel que cela devient une autre forme de course effrénée » qui renvoie à la « foire d'empoigne » de la société en général.

L'œuvre « doit être produite lentement ; je ne crois pas à la vitesse dans la production artistique » qui est introduite par le capitalisme. Teeny, la deuxième épouse de Duchamp, relate qu'« il ne travaillait pas comme un ouvrier », mais en alternant, dans la même journée, de courtes périodes d'activités à des longues pauses.

« Je ne pouvais pas travailler plus de deux heures par jour. (...) Aujourd'hui encore, je ne peux pas travailler plus de deux heures par jour. C'est vraiment quelque chose de travailler tous les jours. »

Plus en général, le refus du travail « artistique » signifie refus de produire pour le marché, pour les collectionneurs, pour satisfaire les exigences esthétiques d'un public de regardeurs de plus en plus nombreux, refus de se soumettre à leurs principes d'évaluation, et leur exigence de « quantité » et de « qualité ».

« Le danger c'est de rentrer dans les rangs des capitalistes, de se faire une vie confortable dans un genre de peinture qu'on recopie jusqu'à la fin de ses jours. »

Duchamp décrit de façon très précise et percutante le processus d'intégration de l'artiste à l'économie capitaliste et la transformation de l'art en marchandise, « on achète de l'art comme on achète des spaghettis ».

L'artiste est-il compromis avec le capitalisme ? , lui demande William Seitz (Vogue) en 1963 : « C'est une capitulation. Il semble aujourd'hui que l'artiste ne puisse vivre sans un serment d'allégeance au bon vieux tout puissant dollar. Cela montre jusqu'où l'intégration est allée. »

L'intégration dans le capitalisme est aussi et surtout subjective. Si l'artiste n'a pas comme l'ouvrier un patron direct, il est toutefois soumis à des dispositifs de pouvoir qui ne se limitent pas à définir le cadre de sa production, mais l'équipent d'une subjectivité. Dans les années 80, l'artiste est devenu le modèle du « capital humain », parce qu'il incarne la « liberté » de créer. « Courbet a été le premier à dire « accepte mon art ou ne l'accepte pas. Je suis libre. » C'était en 1860. Depuis cette date, chaque artiste a eu le sentiment qu'il devait être encore plus libre que le précédent. Les pointillistes plus libres que les impressionnistes, les cubistes encore plus libres, et les futuristes et les dadaïstes, etc. Plus libre, plus libre, plus libre – ils appellent cela de la liberté. Pourquoi l'ego des artistes devrait-il être autorisé à dégorger et à empoisonner l'atmosphère ?

Une fois libéré de la dépendance des commandes du roi, des seigneurs, l'artiste pense être libre, alors qu'il passe d'une subordination à l'autre. L'artiste, comme l'ouvrier, est exproprié de son « savoir faire », car la production est standardisée et elle perd, même dans l'art, toute singularité. « Depuis la création d'un marché de la peinture, tout a été radicalement changé dans le domaine de l'art. Regardez comme ils produisent. Croyez vous qu'ils aiment cela, et qu'ils ont du plaisir à peindre cinquante fois, cent fois la même chose ? Pas du tout, ils ne font pas des tableaux, ils font des chèques »

L'affirmation du refus est sans ambiguïté « Je refuse d'être un artiste tel qu'on l'entend aujourd'hui », « je voulais transformer complètement l'attitude à l'égard de l'artiste », « j'ai vraiment essayé de tuer le petit dieu que l'artiste est devenu au cours du dernier siècle », « vous savez je ne voulais pas être un artiste », etc.

Le refus du travail « artistique », n'est pas une simple opposition. Il ne constitue pas la négation d'une couple de termes solidaires (art / non art) s'opposant à cause même de leur ressemblance. Duchamp est très clair sur ce point, son refus n'exprime pas l'opposition dadaïste qui en « en s'opposant, devenait la queue de ce à quoi il s'opposait (...) Dada littéraire, purement négatif et accusateur c'était faire la part trop belle à ce que nous étions déterminés à ignorer. Un exemple, si vous voulez : avec le stoppage étalon, je souhaitais donner une autre idée de l'unité de longueur. J'aurais pu prendre un mètre en bois et le briser en un point quelconque : c'eut été dada »

Le refus introduit à une hétérogénéité radicale. Rien n'est plus loin du travail capitaliste que l'action paresseuse, dont le déploiement du potentiel politico existentiel doit défaire aussi bien l'art que sa simple négation.

« Je suis contre le mot « anti », parce que c'est un peu comme « athée », comparé à « croyant ». Un athée est à peu près autant religieux qu'un croyant, et un anti-artiste à peu près autant artiste qu'un artiste » [...]. « Anartiste » serait beaucoup mieux, si je pouvais changer de terme, que « anti-artiste ». »

Si Duchamp refuse l'injonction à être artiste (il se définit comme un « défroqué de l'art »), il n'abandonne pas pour autant les pratiques, les protocoles, les procédures artistiques. L'« anartiste » demande un redéploiement des fonctions et des dispositifs artistiques. Il s'agit d'un positionnement subtil dont le refus ne s'installe ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de l'institution art, mais à sa limite, à ses frontières, et qui, à partir de cette limite et de ces frontières, essaie de faire déplacer l'opposition dialectique art/anti-art.

2. Le Moulin à café entre le mouvement (futuriste) et le statique (cubiste)

Essayons maintenant de comprendre comment l'action paresseuse et son non-mouvement, permet de repenser l'action, le temps et la subjectivité.

Duchamp a déclarée à plusieurs reprises l'importance d'un tout petit tableau « Moulin à café » peint en 1911 (« Vous avez déclaré que le *Moulin à café* était la clé de toute votre œuvre. » Duchamp : « Oui. (...) Ca remonte à la fin 1911. ») qui lui a permis, très tôt, de sortir des avant-gardes auxquelles il n'avait jamais totalement adhéré. Duchamp, comme beaucoup de ses contemporains était fasciné par le mouvement et la vitesse, symboles de la modernité rugissante.

Le « Nu descendant un escalier », avait essayé de représenter le mouvement en s'inspirant des techniques chronocinématographiques de Etienne-Jules Marey, mais il s'agissait d'une représentation indirecte du mouvement. À travers le Moulin à café il trouve une manière de sortir de l'opposition entre le mouvement et sa célébration moderniste par les futuristes et l'esthétique statique des cubistes (« Ils étaient fiers d'être statiques, d'ailleurs. Ils n'arrêtaient

pas de montrer des choses sous des facettes différentes, mais ce n'était pas du mouvement») en découvrant une autre dimension du mouvement et du temps.

Il décompose le Moulin à café dans toutes ses composantes et dans ce que les historiens d'art considèrent comme la première toile « machiniste », il introduit le premier signe diagrammatique de l'histoire de la peinture, la flèche qui indique le mouvement du mécanisme.

« J'ai fait une description du mécanisme. Vous voyez la roue dentée, et vous voyez la poignée rotative au-dessus ; je me suis aussi servi de la flèche pour indiquer dans quel sens la main tournait. Ce n'est pas un moment seulement, ce sont toutes les possibilités du moulin. Ce n'est pas comme un dessin. »

Avec cette petite peinture Duchamp fait un premier pas vers la découverte non pas de la vitesse, mais du possible, non pas du mouvement, mais du devenir, non pas du temps chronologique, mais du temps de l'événement.

Le possible, le devenir et l'événement ouvrent à des « régions que ne régissent ni le temps, ni l'espace », animées par d'autres vitesses (des vitesses infinies dirait Guattari), ou par la plus grande vitesse et de la plus grande lenteur (Deleuze).

Ce que la philosophie est en train théoriser à son époque (Bergson), le renversement de la subordination du temps au mouvement, Duchamp le découvre pendant la réalisation de cette peinture, mais en ajoutant une condition fondamentale, négligé par les philosophes : la paresse comme une autre façon de vivre ces temps et l'action paresseuse comme une nouvelle manière d'explorer un présent qui est durée, qui est possible, qui est événement.³ Pour Deleuze l'accès à cette temporalité, aux mouvements qui découlent du temps, est le privilège du « voyant », pour Duchamp, du « paresseux ».

Il reste et restera toujours intéressé par le « mouvement », mais cette nouvelle façon de le concevoir est, à proprement parler irréprésentable, et seulement rendue par les Notes qui accompagnent le « Grand verre » et qui constituent une partie de l'œuvre : « A chaque fraction de la durée se reproduisent toutes les fractions futures et antérieures (...) Toutes ces fractions passées et futures coexistent donc dans un présent qui n'est déjà plus ce qu'on appelle ordinairement l'instant présent, mais une sorte de présent à étendus multiples »

Le temps c'est de l'argent dit le capitaliste, « mon capital n'est pas l'argent, mais le temps » dit Duchamp. Et le temps dont il s'agit n'est pas le temps chronologique qu'on peut mesurer et accumuler, mais ce présent qui, contenant à la fois le passé, le présent, le futur, est un foyer de production du nouveau.

« Fini le mouvement, fini le cubisme », dira-t-il dans une interview en 1959 en parlant de cette époque. Dans son premier Readymade il y a encore du mouvement, mais la roue de bicyclette qui tourne « était un mouvement qui me plaisait, comme du feu dans la cheminée ». Serguei Eisenstein explicite de quel genre de mouvement il s'agit : « Le feu est susceptible de susciter dans sa plus grande plénitude le rêve d'une multiplicité fluide de formes ». L'attrait du feu est dans son « éternelle variabilité », dans la modulation de « ses incessantes images en devenir ».

Le feu représente « une contestation originale de l'immobilité métaphysique », sans rien concéder à la vitesse futuriste. « Le refus de la forme figée une fois pour toute, la liberté par

³ « L'événement vient comme une rupture par rapport aux coordonnées de temps et d'espace. Et Marcel Duchamp pousse le point d'accommodation pour montrer qu'il y a toujours en retrait des rapports de discursivité temporelle, un index possible sur le point de cristallisation de l'événement hors temps, qui traverse le temps, transversal à toute les mesures du temps » Félix Guattari.

rapport à la routine, la faculté dynamique de prendre n'importe quelle forme » que Eisenstein nommera « plasmaticité » s'adapte parfaitement à la conception de Duchamp.

Le possible découvert grâce au Moulin à café , Duchamp lui donne aussi un autre nom : « L'inframince ».

L'inframince est la dimension du moléculaire, des petites perceptions, de différences infinitésimales, de la cointelligence des contraires où ne valent pas les lois de la dimension macro et notamment celle de la causalité, de la logique de la non contradiction, du langage et ses généralisations, du temps chronologique. C'est dans l'inframince que le devenir a lieu, c'est au niveau micro que se font les changements.

« Le possible implique le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'inframince »

Et pour avoir accès à cette dimension la condition est toujours la même, inventer une autre manière de vivre : « L'habitant de l'inframince fainéant ».