KARINE DOUPLITZKY

Sortir de la vue, entrer dans la vie... ou l'art recyclé

Sans remonter aux temps de son invention, il suffit de remonter à celui de son enfance, le jour où la bicyclette vient avantageusement remplacer le tricycle, ticket d'entrée dans «l'âge de raison». Savoir garder l'équilibre : à ce mot magique — encore incertain — vient s'ajouter celui de mouvement. Car sur ce nouvel engin, stabilité est fille de vitesse. Comment son imaginaire ne serait-il lié à cette indispensable transformation d'une attitude statique en un «bougé», fantasme du décuplement des forces ?

Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913© MNAM Centre Georges Pompidou.

Sami Frey, à califourchon sur un vélo d'appartement, occupant il y a quelques années le devant de la scène théâtrale, récitait le *Je me souviens* de Georges Perec au rythme de son dérailleur, démontrant combien la bicyclette génère une pensée obsessionnelle du mouvement : une double conscience, celle du cercle — du retour sur soi, introspectif — et celle de la translation — progression et manière d'échapper aux cauchemars tourbillonnants. L'imaginaire de la bicyclette s'apparenterait à ce double élan, du passé ressassé et de l'avenir en marche ?

Car quelques rayons en rotation suffisent à inventer le futur. Machine à rêves : la bicyclette ne se départira plus de cette étiquette. Elle est celle qui permet de décoller de la réalité, de prendre son envol. N'oublions pas *E.T.*, l'extra-terrestre de Spielberg, qui incite l'enfant à enfourcher son vélo vers des cieux mystérieux, vers un ailleurs plus rieur, un au-delà plein de félicité. Pédaler sans ressentir le poids du monde et discerner le réel avec l'âme d'un enfant...

Mais les années passent. Et l'objet se banalise. D'une prouesse, d'une ivresse le vélo devient un petit boulot ; parfois rigolo. La pédale descend et remonte ; remonte et descend. Restent les ronds de jambe qui s'accomplissent en translations. Inspirations, expirations. Saccades de pensées. L'esprit tourne au rythme du pédalier ; les pensées, immédiates, s'enchaînent au rythme des pieds. La rondeur des propos se vérifie à la rugosité du terrain : il est des côtes qui fermentent l'aigreur et des descentes qui optimisent le verbe.

Souffle de la machine ; prothèse du corps en mouvement ; la machine amplifie la respiration du cycliste ; elle prolonge et sanctifie son effort ; car sans effort, pas d'avancée ; sans transpiration, pas d'équilibre ; cette machine ne supporte aucun recul, aucune inaction ; sans main sur le guidon ni pied au pédalier, elle s'effondre, chiffe molle sur sa scène de théâtre. Voici un objet qui ne sait tenir debout sans béquille !

De la représentation à la chose même : la roue selon Duchamp

Pour son entrée dans l'histoire de l'art, la bicyclette ne fut donc pas chanceuse : afin de la faire tenir debout, un certain Duchamp l'a amputée de son pédalier et de son train arrière. Pire, l'a montée à l'envers [1] ! De la même manière qu'il a démonté l'amour à la façon d'un mécanisme aux multiples rouages [2], il a détaché la roue de sa bicyclette et l'a encastrée sur un tabouret ! Triste métonymie : une bicyclette représentée par une monoroue inerte

1. Cf. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913.
2. Cf. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1922.

sur un piédestal... Assurément, sa mort programmée. Justement. Il fallait un Duchamp pour en défigurer la silhouette, pour en dérober l'âme et la fugacité de son art — art de monter à bicyclette. Mais aussi pour l'inscrire définitivement dans la ronde des symboles.

Pourquoi précisément cet objet est-il devenu le premier *ready-made* de l'histoire («un objet pris dans la vie quotidienne, mis en situation de façon à faire oublier son caractère utilitaire par un nouveau titre et un nouveau point de vue») ?

Depuis le milieu du XXe siècle, les lois de la représentation du mouvement divisaient les artistes; les Impressionnistes s'essayaient à peindre des trains, des chevaux, de la fumée, des danseuses..., choisissant des sujets fugaces sur lesquels faire danser la lumière. Les Cubistes pourchassaient l'instant sous toutes ses faces. Les Futuristes s'acharnaient sur les engrenages, la machine et la vapeur... en quête de symbole pour les temps modernes. La roue, emblème du modernisme, fut vite associée à cette course au progrès ; mais il ne faut pas s'y tromper : on ne s'intéresse qu'à la roue de voiture ou au pignon d'entraînement d'un mécanisme..., aucune roue de bicyclette, trop archaïque ou trop fragile, pour inspirer l'effusion picturale ! Marinetti, dans *Fondation et manifeste du futurisme*, chante la splendeur du monde, enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse : «Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite [...]. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail [...] ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées [...] ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.» Pas le moindre vélo à l'horizon : le moteur est roi !

C'est sans doute parce qu'elle était momentanément écartée du domaine artistique, que la bicyclette garda son sens aux yeux de Duchamp. Il se l'approprie pour l'ancrer — non pas dans l'art — mais dans la vie. Cet «anartiste», qui se définissait aussi comme un simple «respirateur», exprime déjà, par son premier *ready-made*, tout le dégoût dadaïste que Tzara résumera, en 1918, dans son *Manifeste* : «Liberté : DADA DADA DADA, hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE.»

La bicyclette devient un objet DADA. Elle n'évoque ni la puissance, ni

la vitesse telle que l'encensent les futuristes : autonome, sans doute un brin anarchiste, elle suit son bonhomme de chemin. Ludique, elle tourne le dos aux machines de guerre. Elle propose un imaginaire de paix.

Car un cycle n'est pas une roue. Ses rayons, éléments constitutifs, indiquent la vitesse : à l'arrêt, on peut les dénombrer, un par un ; en route, ils se fondent dans un magma argenté, indiscernable à l'œil. C'est ça la vie : l'invisible, l'indiscernable, l'irréductible; une sensation visuelle qui ne se laisse jamais imiter sur une surface plane ! Et Duchamp de mépriser l'obsolète perspectivisme des peintres abstraits, tels Delaunay ou Kupka, qui tentent encore de coucher sur toile des disques de Newton afin de créer rythmes et illusion de profondeur... Mais une roue de bicyclette, c'est ce qui ne se réduira jamais à un coup de pinceau ! C'est même ce qui refuse de tourner dès lors qu'on essaye de le filmer : souvenez-vous ces films muets où un cycliste avance, à l'image, tandis que les roues de sa bicyclette tournent désespérément dans le sens inverse ! Mystères du mouvement in-imaginable.

A ce moment de l'histoire, la bicyclette a donc symbolisé cet effort d'ancrer l'art dans la vie.

Éloge de la sensation contre le sentiment : il faut imaginer Duchamp dans son atelier, faisant tourner à la main sa roue de bicyclette, pour le seul plaisir des yeux. A quoi bon vouloir représenter des disques quand on peut les faire tourner chez soi, pour de vrai ? Apologie de la chose contre sa représentation. L'objet se vit. L'objet aura longue vie.

«Toutes les surfaces bi-dimensionnelles sont pornographiques. Vous êtes contrôlés parce que vous ne pouvez les pénétrer.» Contre la réduction de la vie à une surface entoilée ! Contre l'aplatissement de l'art ! Didier Ottinger, dans son article «Prière de toucher», constate une forme d'érotisme liée à la recherche de la profondeur chez Duchamp qui, s'élevant contre les surfaces illusionnistes des modernistes de l'époque, cherche à réconcilier le rétinien et le tactile, à rétablir le «toucher de l'œil».

Rappelons que Duchamp, dans sa jeunesse, voulait devenir technicien du cinéma. Il faut lire, chez lui, un suprême effort pour relier l'acte au regard et restituer à l'image sa puissance de sensation momentanée. Premiers essais d'image projetée ? Il travaille à rendre l'espace pénétrable en construisant des objets de visée : des machines à voir qui stimulent la sensation — plutôt qu'ils ne la simulent. Lorsqu'elle tourne et que ses rayons s'effacent, *Roue de bicyclette* devient une machine optique rudimentaire. Ainsi a commencé le jeu des «opticeries» — comme les nomme Duchamp — ces recherches optiques qui appellent au merveilleux : des *rotoreliefs* (1935) qui tournent

sur un phonographe conférant au mouvement un aspect féerique, prenant toutes sortes de formes, des fleurs, des poissons, des verres à champagne... ou bien la *rotative plaques de verre* (1920), machine optique construite avec Man Ray, dont les disques transparents, peints sur du verre avec des lignes blanches et noires, quand ils tournent, donnent l'illusion de la profondeur.

Mieux qu'un objet, une machine à voir !

Avec ses engrenages, ses rouages et sa périodicité, la bicyclette n'est pas éloignée de son invention contemporaine : le cinéma (lui-même influencé par le développement de la locomotion humaine mécanisée). Il promet le couplage de l'automation des appareils enregistreurs aux automatismes psychiques de l'inconscient. De sa mécanique précise et impitoyable, il fait naître la magie des images. Une machine «qui broie les retards» : le retard des yeux du spectateur sur le défilement de la pellicule. Une bombe à retardements... Jean Tedesco [3] prouve que la cinématographie ne peut rester étrangère à l'esthétique de ses moyens : «Avez-vous vu passer un film non pas sur l'écran où les images agrandies créent l'illusion, mais dans l'appareil projecteur ? C'est un spectacle instructif et qui met dans l'esprit bien des détails au point. La bande de celluloïd se déroule, à l'allure vertigineuse de vingt images à la seconde; le plat et luisant reptile danse follement sur ses perforations éperdues. Le rayon de l'arc électrique que nos yeux peuvent à peine fixer le transperce sans pitié, sans une défaillance. C'est de cette mécanique précise, impitoyable que naît avec sérénité la magie des images, la poésie du cinématographe».

Comme les rayons d'une roue de bicyclette, les pictogrammes se chassent l'un l'autre : transfert d'images contre transport du corps. Le rayon relie ainsi le visible à sa constitution. Ainsi se lit l'acte de vision, comme un acte de projection. Les images projetées réclament la visibilité de leur machine de fabrication. «La machine est présente afin de déporter l'image hors du figuratif, hors de son fatal effet de «fenêtre sur le monde [...]. Projetée loin devant la machine qui la produit, l'image continue simultanément d'en dépendre, reliée par le rayon lumineux. Elle est une image-machine.» [4] Le support-image devient indissociable du rayon lumineux éphémère qui fusionne en cette image projetée. «La machine répète le contenu du récit, qu'elle projette en avant, hors temps et hors langage, selon un système de traduction qui triomphe de la durée comme des mots. Le système est donc réversible : le récit répète la

3. Directeur de la revue *Cinéma-Ciné pour tous*.
4. Dominique Païni, «Faut-il en finir avec la projection ?», extrait de *Projections, les transports de l'image*, Hazan, Le Fesnoy, AFAA, 1997.

Marcel Duchamp, *Rotoreliefs*, 1935. Photo Philippe Migeat © Centrre Georges Pompidou MNAM

SERGE TISSERON

Un p'tit vélo dans la tête

" La machine est devenue plus qu'un simple appendice de la vie. Elle est devenue une partie authentique de l'existence humaine, peut-être même son âme ", s'écriait Francis Picabia sous le choc de son arrivée aux U.S.A. Même si la machine n'a pas encore remplacé l'âme humaine, reconnaissons lui au moins le pouvoir d'en faire image. Preuve en ces deux métaphores puissantes du désarroi que sont " Avoir un petit vélo dans la tête " et " pédaler dans le yaourt (ou dans la choucroute) ". Leur banalité ne doit pas nous tromper. La manière dont l'alliance homme-machine y fait image évoque quelque diablerie mécanique imposée par un malin génie bien plus que l'heureuse conquête d'une machine soumise. Dans les deux cas, ce n'est plus l'homme qui impose son rythme à la machine, mais le contraire. Dans la pensée grecque, celui qui lâche les guides de la raison n'est plus maître de lui-même tout comme le conducteur d'attelage qui lâche les rênes ne l'est plus de son char. L'un se laisse conduire par ses chevaux, l'autre par ses passions. Pourtant, cette comparaison avec le " petit Vélo " révèle rapidement ses limites. Sur une bicyclette, aucune autre force n'est nécessaire pour entraîner le passager que la poussée qu'il imprime lui-même aux pédale. Au contraire, " avoir un petit vélo dans la tête " n'attire pas l'attention sur le contrôle de la direction, mais sur le corps emporté par un mouvement dont on ne sait s'il le produit ou s'il le subit.

Certaines personnes ont la réputation de ne plus s'arrêter de parler si le hasard de la conversation — ou la facétie moqueuse de leur interlocuteur — les lance sur leur sujet. Ceux-là ont leur " petit vélo ". Un coup sur les pédales, et hop, ça tourne tout seul, aucun effort à faire pour relancer le mouvement. Parfois, ça tourne même tout seul en

ekta à venir

Marcel Duchamp, *Avoir l'apprenti dans le soleil*, 1914, Philadelphia Museum of Art.

machine qui répète le récit.» [5]

Constitutivement proche du Cinéma Paradiso, la bicyclette fonctionne comme une machine hypnotique : le corps oublie qu'il pédale tandis que son esprit vagabond ressasse des souvenirs. De la même manière, le projecteur oublie les discontinuités de sa pellicule pour l'éternité cinématographique : «C'est la mécanique inépuisable et sempiternelle de la répétition : le nouveau toujours identique et ce rapport à la mort qui s'y cache, compulsion de répétition.» [6]

Projeter, c'est comme *projicere*, se lancer en avant. Dans cet élan, penser neuf. Pour Duchamp, le projeté est toujours de l'ordre du possible, de l'intention, tandis que le réalisé est mort, déjà exprimé. Puisque "ce sont les re-

5. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard.
6. Youssef Ishaghpour, à propos de *L'Ange* de Bokanowski, in *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, La Différence.

l'absence d'interlocuteur : le paranoïaque qui voit en chaque objet la marque d'un complot, le schizo qui constitue chaque événement en signe annonciateur de la fin du monde ont chacun leur " petit vélo ", mais aussi le chercheur qui, comme Freud, si on en croit sa propre correspondance, cherchait partout des confirmations de sa théorie de l'Œdipe. Ces situations évoquent un peu les anciens vélos privés de dérailleur. Le mouvement de la roue une fois entraîné par les pédales entraîne à son tour irrésistiblement les jambes. " Ça tourne ", pourrait-on dire, comme d'autres ont dit " ça parle " .

" Pédaler dans le yaourt " évoque une expérience non moins étrange. Alors que vous peinez sur les pédales, en côte ou contre le vent, soudain votre chaîne saute : vos jambes, emportées par leur effort, tournent soudain dans je vide. " pédaler dans le vide ", c'est également l'expression que certaines mères emploient pour parler des mouvements désordonnés que fait leur nourrisson allongé sur une table à langer. Mais le vide effraie. Le sens populaire qui préfère ce qui le fait rire à ce qui l'angoisse lui a préféré le yaourt, cette espèce de bouillie ni solide ni liquide et dont aucune agitation ne transforme la consistance. Alors que pédaler dans la crème la transforme en beurre et que pédaler dans la glace la transforme en eau, pédaler dans le yaourt ne transforme rien en rien.
L'image qui implique le corps puise sa force dans le secret des perceptions profondes. Rien ne crée mieux l'illusion d'un espace psychique partagé que l'expérience corporelle. Et en même temps, une telle image est une médiation entre la pensée vécue et ressentie dans la solitude corporelle d'un côté et les mots qui lui donnent son existence sociale de l'autre.
Les métaphores qui s'appuient sur le corps allié au vélo ont cette puissance. Pousser et tirer des charges ne nous est plus guère familier et la métaphore de Sisyphe peinant sur son rocher pourrait bien devenir de plus en plus étrangère aux nouvelles générations. Se pourrait-il que s'y substitue l'image des Shadocks " pédalant toujours " sans aucun résultat ?

gardeurs qui font les tableaux" et que la peinture est mise à nu par celui qui la regarde, seraient les cyclistes qui font la bicyclette ? L'objet associe le corps à un effet de mécanique projective. Déplacement d'intérêt de l'objet perçu, vers l'acte même de perception.

Fin de règne. David Mach, quelques décennies plus tard, se moque du maître des ready-made avec *The bike stops here*. Épuisement de la création ? L'ère post-moderne reprend à son compte les éléments du modernisme en les parodiant, ultime clin d'œil avant l'extinction des feux. La tête de cerf fait référence au *Monogram* de Rauschenberg, avec sa chèvre empaillée entourée d'un pneu ; le guidon et la selle de bicyclette reprennent le taureau de Picasso.

Quant aux roues de bicyclette, elles sont toutes les deux là comme un pied de nez à Duchamp, dévoilant les coulisses de son procédé. L'objet retrouve sa fonctionnalité, irréductible. La bicyclette n'ira pas plus loin sans sa deuxième roue.

ekta à venir

L'allant, l'élan, le corps

Avec Fernand Léger, nous retournerons sur les traces de la machine cinématographique qu'il dit avoir directement influencé sa manière de peindre, lui permettant de voir ce qu'il n'avait jamais vu par sa vision naturelle. Projetant, dans ses toiles, l'objet au premier plan, il explique comment le cinéma a «personnalisé» le fragment et l'a «encadré» : «Nous sommes à une époque de mise au point... on a des projecteurs qui fouillent et qui illuminent les coins les plus reculés. On voit au travers des corps. Les moyens nouveaux nous ont créé une mentalité nouvelle. On veut y voir clair, on veut comprendre les mécanismes... Et on s'aperçoit que ces détails, ces fragments, si on les isole, ont une vie totale et particulière. Les gros plans de cinéma sont une consécration de cette vision nouvelle.» Médiologue, Fernand Léger relie explicitement les innovations technologiques à sa perception du monde et l'évolution des moyens de locomotion à la révolution du regard. «Si l'expression picturale a changé, c'est que la vie moderne l'a rendue nécessaire... un nouvel état visuel est imposé par l'évolution des moyens de production nationaux.»

David Mach, *The bike stops here,* D.R.

Fernand Léger, dans les années 1920, fut lui aussi pris dans le tourbillon de la modernité. Ses toiles se remplirent de roues, de spirales, de villes et de lettres, comme autant de signes du mouvement. Pas de vélo hésitant. Ce n'est qu'après-guerre, pendant sa période américaine, qu'il commença à représenter des bicyclettes [7], non pas comme symbole urbain, mais comme espoir d'un retour à la campagne, inspiré par «ces belles filles en short habillées comme des acrobates». La bicyclette devient l'instrument-symbole des loisirs qu'il érige en programme politique, permettant aux ouvriers de prendre le temps de s'initier aux œuvres picturales du Nouveau Réalisme : «Tous les hommes, même les plus frustres, ont en eux la possibilité d'aller vers le beau.» Mais il faut les y aider! D'où la présence de la bicyclette, comme symbole de lutte sociale [8].

7. *Les Quatre Cyclistes, La Belle Cycliste, La Belle Equipe, La Grande Julie.*

Retour au sujet aussi : entendons, le corps humain traité comme objet. Fernand Léger cherche à ramener, à l'intérieur du cadre, une forme équiva-

lente de la nature : à la fois la vie, le mouvement et l'harmonie créés par l'assemblage de lignes, de couleurs et de formes, indépendamment de la représentation. Les éléments géométriques de la bicyclette — rigidité linéaire du cadre, courbure du guidon, symétrie des roues, animation du pédalier — fusionnent dans la rondeur des membres des cyclistes. Prolongement des corps : la machine participe à la fusion de l'homme dans la nature.

La bicyclette est une machine à voir, certes, mais qui colle au corps et le prolonge comme une prothèse. Faire de la bicyclette, c'est ainsi adhérer à la machine de projection : c'est cadrer son paysage, épouser la surface du territoire et coller à son relief. Le paysage est lu comme autant d'images projetées par une dynamo, venant percuter l'œil.

Ainsi l'exprime Jeffrey Shaw dans son œuvre multimédia : il utilise le vélo comme interface entre le visible et le lisible. Dans son installation interactive *Legible City* (la ville lisible), le spectateur est invité à se promener virtuellement dans Manhattan. Il pédale réellement devant un vaste écran de cinéma dont les images s'affichent en temps réel, calculées sur le rythme de ses pieds et sous la direction de son guidon. Se déploient les perspectives d'une ville dont les rues sont bordées de lettres géantes, de mots et de phrases qui la racontent. Le cycliste glisse ainsi le long de cette architecture littéraire que son effort assemble. La bicyclette devient cette interface contemporaine reliant la ville à son image, projetant le corps dans l'espace du signifiant, selon les préceptes dadaïstes de Hugo Ball : «Ce qui nous caractérise, c'est l'image, nous saisissons par l'image. Le mot et l'image ne font qu'un. Le peintre et le poète sont inséparables. Le Christ est l'image et le verbe. Le verbe et l'image sont crucifiés.»

Le vélo, avec sa soif d'autonomie et son effronterie anarchiste, garde son sourire DADA.

8. *Les loisirs sur fond rouge*, 1949.