

## La fin tragique de Marcel Duchamp ou Duchamp-commissaire livré au prisme de la méthodologie

Bernard Lamarche

Numéro 207, printemps 2006

Présence. Faut-il tuer Duchamp?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17969ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarche, B. (2006). La fin tragique de Marcel Duchamp ou Duchamp-commissaire livré au prisme de la méthodologie. *Spirale*, (207), 19–21.

# LA FIN TRAGIQUE DE MARCEL DUCHAMP

## OU DUCHAMP-COMMISSAIRE LIVRÉ AU PRISME DE LA MÉTHODOLOGIE

**D**ANS PLUS d'une institution culturelle en Europe, l'automne aura été celui de Dada. Par exemple, tant le Musée national d'art moderne-Centre Georges-Pompidou, à Paris, que le Centre international de poésie de Marseille auront eu Dada en point de mire. En écho à ce mouvement, *Le Magazine littéraire* (n° 446) a cru bon de consacrer son numéro d'octobre 2005 à *L'esprit de la révolte, de Tristan Tzara à Guy Debord*. Si le titre de ce dossier implique l'idée d'une généalogie en manque d'arborescence, un des articles de la collation, signé par le critique d'art Philippe Dagen, ressassant un des lieux communs les plus répandus sur une des figures momentanément affiliée à Dada, Marcel Duchamp. Dans « L'esprit de la catastrophe », où l'auteur lie les différentes vagues dadaïstes à autant d'époques déjà ébranlées avant même que Dada ne frappe, Dagen revient à la charge, constatant que « le spectre de Duchamp est partout ». Vu « la chute des valeurs et la faiblesse de l'éclairage » ambiant, pour reprendre les mots du critique, dans la machine à merde de Wim Delvoye, les vidéos de Mike Kelley et de Paul McCarthy, les bricoles de Jota Castro, les dessins de Willem et de Robert Crumb, la thématique muséale qu'est devenue l'idiotie et le fait que l'obscénité devienne un mode d'expression courant, partout, l'esprit de Duchamp frappe encore. Il ne saurait en être autrement. Il y a de quoi, en effet, vouloir se débarrasser d'une figure aussi encombrante.

### Du cynique au besogneux

La mort de Duchamp a déjà été souhaitée, sinon déclarée. En 1965, trois ans avant son décès, Antonio Recalcati, Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo avaient imaginé en peinture *Vivre ou laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp*, une série de huit toiles narratives qui se lit comme un appel au meurtre de cette icône de l'art. En trois phases artistiques, centrées autour du *Nu descendant l'escalier*, *Fontaine* et *Le Grand Verre*, trois œuvres phares de la carrière de Duchamp, le polyptique met en scène l'ascension puis la chute imaginaire de Marcel Duchamp. Certains ont vu ce « meurtre » comme étant d'un stupide premier degré, d'autres ont préféré y déceler une entreprise symbolique. L'initiative montre surtout

combien autour de Duchamp s'était forgée une image stéréotypée de l'artiste, qui persiste et signe encore à l'heure actuelle.

Jusqu'à quelques semaines avant la mort véridable de Marcel Duchamp, le 2 octobre 1968, presque personne n'avait eu vent de ce qui se tramait dans son atelier. Il travaillait secrètement à *Étant donné* : 1. *La chute d'eau* 2. *Le gaz d'éclairage* (voir à ce sujet mon article « L'atelier Duchamp » paru dans *Espace*, n° 57, automne 2001, p. 13-19). Œuvre posthume révélée neuf mois après son décès, elle allait donner une tournure étonnante à la fortune critique de Duchamp. Au Duchamp cynique et détaché connu jusque-là se substituait un Duchamp autrement plus sérieux, et même étonnamment besogneux. Comme s'il avait voulu de son propre chef en finir avec la figure de père du ready-made, une invention — Thierry de Duve l'a démontré presque vingt ans plus tard — structurellement liée au métier de peintre, puisqu'elle aura été l'instrument de l'abandon de la peinture par l'artiste.

Selon la *doxa*, Marcel Duchamp, en 1923, entreprenait de se taire. Le silence de Duchamp, dont Joseph Beuys dira, en une formule quasi prophétique, qu'il est surestimé<sup>1</sup>, a excité la diversité des discours portés sur son œuvre. Le désengagement manifeste du milieu de l'art par Duchamp laissait la voie libre aux exégètes pour s'emparer de son travail avec, en 1959, une première étude majeure, celle de Robert Lebel (*Sur Marcel Duchamp*, Paris, Londres, Trianon, 1959. Réédité dans *Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1985). L'œuvre de Duchamp est investie bien avant 1959, mais sa fortune critique est constituée majoritairement d'articles ou de parties d'ouvrages intégrés à des études plus générales où Duchamp est abordé comme une figure particulière au sein du groupe des cubistes, des surréalistes ou encore — l'actualité culturelle travaille à nous le rappeler — Dada. C'est cette figure sans doute qu'ont voulu assassiner Recalcati, Aillaud et Arroyo.

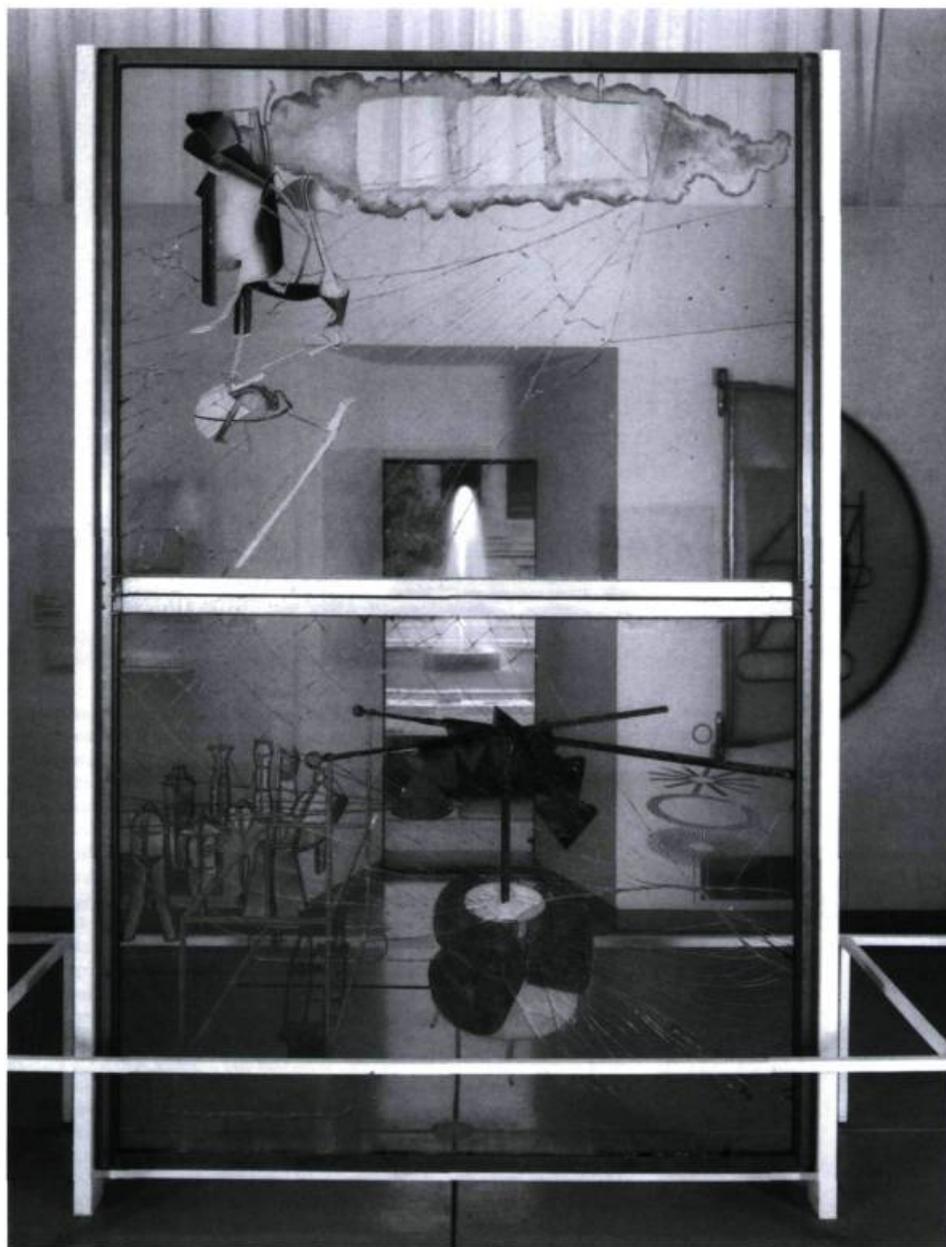
Depuis, la somme des travaux sur Duchamp est devenue colossale, les identités duchampiennes ont été démultipliées. La constellation des écrits sur lui et son œuvre opacifie probablement autant la compréhension de ses travaux que l'aphasie dont témoigne l'apparente discontinuité des notes éparses qu'il a laissées. En plus d'avoir été le grand perturbateur du

xx<sup>e</sup> siècle, Duchamp aura été alchimiste, respirateur, transformateur et chantre de la quatrième dimension. Il aura réinventé l'art ou l'aura tué, au gré des points de vue. Selon les penseurs, l'anti-art a été son œuvre, le symbolisme son affaire. Briseur de généalogies, l'artiste aura aussi été vu comme le père d'une foule de pratiques et de mouvements de l'art du xx<sup>e</sup> siècle et aux origines, notamment, du cinéma expérimental (donc de la vidéo d'art) et de l'*Optical Art*. Plus que tout, il est la figure paternelle par excellence de la postmodernité, une posture analysée par Amelia Jones dans *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge University Press, 1994).

Depuis une dizaine d'années, un changement de paradigme s'est toutefois opéré dans le champ des études duchampiennes<sup>2</sup>. Surtout du côté américain, les travaux sur le ready-made ont été délaissés au profit d'un Duchamp qui s'intéresse aux choses de l'optique. Longtemps considérés comme une pratique non artistique, au plus comme un passe-temps de l'artiste, les disques optiques de Duchamp et sa pratique installative sous toutes ses formes — vitrines, accrochage d'expositions — ont reçu une attention plus soutenue, dans la foulée du flot de publications concernant *Étant donné*... — une œuvre éminemment voyeuriste —, depuis qu'a été permise la diffusion de reproductions, après un interdit de quinze ans.

### Regarder l'œuvre en face, au musée

Dans un compte rendu publié en 1977 et critiquant vertement les travaux de Jean Clair sur Duchamp, les historiens de l'art Nicole Dubreuil-Blondin et René Payant (« Jean Clair révisé par l'œuvre de Marcel Duchamp », dans *Vie des Arts*, vol. XXII, n° 88, automne 1977, p. 30-32) établissaient le point nodal qui rassemble les approches iconographique de Jean Clair et formaliste de Clement Greenberg, parmi celles qui ont fait date, autour d'une omission commune de considérer le ready-made dans leurs analyses. Les raisons qui ont mené Greenberg à bannir Duchamp du récit moderniste sont évidentes : ni peinture ni sculpture, le ready-made est matériau impur par excellence. De son côté, Jean Clair, dans *Marcel Duchamp ou le grand fictif : essai de*



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*, 1915-1923, huile, vernis, feuille de plomb, fil à plomb et poussière sur deux panneaux de verre montés sur aluminium, bois et cadres en acier, 272,5 × 175,8 cm, installation au Philadelphia Museum of Art.

*mythanalyse* du Grand Verre (G. Fall, 1974), évince le ready-made de son analyse et tente une réhabilitation de Duchamp par une de ses œuvres, *Le Grand Verre*, qui renferme encore un matériau, c'est-à-dire une imagerie, que la méthode iconographique permet d'aborder.

En opposition à ces modèles, les thèses de Rosalind Krauss (sa rubrique du photographique) et de Thierry de Duve (le nominalisme pictural et l'abandon du métier de peindre) sont à envisager comme une alternative post-moderne. Cependant, tous deux demeurent

essentiellement ancrés dans le pôle de la production des œuvres. Or, des visites fréquentes des salles Duchamp au Musée des beaux-arts de Philadelphie m'ont amené à évaluer la manière singulière qu'ont ces œuvres d'activer le pôle de la réception.

Le contact direct avec les œuvres aide souvent à faire surgir les apories du discours. Une discussion entre les spécialistes Jean Clair, Jean Suquet, Eliane Formentelli et Hubert Damisch, qui a suivi la communication de Jean Suquet, intitulée *Section d'or*, donnée lors du colloque

de Cerisy sur Duchamp, s'avère particulièrement éclairante sur les ratages de certains discours à propos des œuvres duchampiennes (il s'agit du *Colloque de Cerisy Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris, Union générale d'édition, 1979, p. 251-262. Voir spécialement les pages 252-255). Dans cet échange, Suquet se targue de n'avoir jamais « traversé la mer » pour voir *Le Grand Verre*. Formentelli rappelle quant à elle les propos d'Octavio Paz selon lesquels on « n'a pas du tout besoin de voir

Le Grand Verre » pour l'analyser, et Damisch poursuit en disant que même Ulf Linde, qui a pourtant construit une copie de cette œuvre, ne l'a jamais vue qu'à travers des documents. D'après Hubert Damisch, c'est à partir de cette absence de contact direct avec l'œuvre qu'on pourrait insérer Duchamp dans une tradition iconologique, ce que des auteurs, notamment Jean Clair, ont tenté de faire.

Cette réalité est peut-être imputable à l'accession tardive au musée de l'œuvre duchampienne. Elle se fera par l'entremise de l'exposition itinérante *The Art of Assemblage*, produite par le Musée d'art moderne de New York et inaugurée le 2 octobre 1961. Ce qui n'empêchera pas Duchamp, un Duchamp-commissaire cette fois, de négocier lui-même son accession dans l'enceinte du Musée des beaux-arts de Philadelphie pour le compte de ses amis les Arensberg.

Duchamp a également pris en considération, dans ses œuvres mêmes, des données d'ordre spatial et institutionnel qui mettent en jeu le regard. En 1945, au moment d'entamer la lente réalisation d'*Étant donné...*, Duchamp assiste André Breton dans la conception d'une vitrine à la librairie Gotham de New York, à l'occasion du lancement d'*Arcane 17*. Auparavant, en 1942, lors de l'exposition *First Papers of Surrealism*, au 451, Madison Avenue à New York, il avait saturé l'espace d'un labyrinthe de fils déployés dans la galerie. Il modifiait ainsi radicalement le rapport aux œuvres accrochées, rendant difficile, voire impossible, le positionnement du spectateur devant elles. La pratique étagiste de Duchamp tient de cette prise en considération du regard. La vitrine implique l'idée d'une magnétisation du regard-désirant associée à la présentation d'objets de consommation. Il n'est pas exclu de penser la vitrine comme un effet miroir qui fait prendre conscience de sa réalité de regardeur incarné à celui ou celle qui s'y mire, car elle lui renvoie son image de voyeur (il faut noter que, parmi tous les « ismes » dont la paternité a été attribuée à Duchamp, le seul qu'il ait reconnu est l'érotisme<sup>3</sup>). Cette circularité du regard serait similaire à celle qui est impliquée dans *Le Grand Verre*, à la différence que la vitrine miroitante la réduit à un mouvement solipsiste, de soi à soi, plutôt que de l'incarner dans une réciprocité mettant en scène le regard du visiteur et celui des autres de part et d'autre d'une plaque de verre.

De son côté, aussi stimulante qu'ait été son analyse, Rosalind Krauss dans *The Optical Unconscious*, réduit le spectateur à une simple fonction d'opérateur. Pour Krauss, le regard est articulé uniquement en fonction du désir et des pulsions dont le corps est dépositaire. Du-

champ conserve pourtant intactes les contraintes d'un regard supporté par le corps, d'un regard incarné littéralement. *Étant donné...* 1. la chute d'eau 2. le gaz d'éclairage s'adresse précisément au regard du spectateur, pour reprendre un terme cher à Duchamp, afin de le « mettre en boîte ». Il se manifeste dans l'œuvre de Duchamp une volonté récurrente de vouloir coincer physiquement le spectateur dans un dédale de regards.

*Étant donné...* se trouve dans l'aile américaine du Musée de Philadelphie. L'accès se fait après avoir traversé la salle Duchamp où sont regroupés, outre *Le Grand Verre*, quelques ready-made. L'œuvre est présentée dans une salle à part, de petites dimensions. Immédiatement, on perçoit une différence notable dans la présentation de l'œuvre. La lumière est tamisée et diffuse, relativement faible. Le sol est recouvert d'un tapis très épais. Les murs sont d'un stuc grossièrement appliqué. Seul un halo autour des trous — une patine du bois — révèle que plus d'un spectateur y est passé et a jeté un regard à travers la porte, dans les « peep-holes » prévus à cet effet.

L'éclairage atténué de la salle provoque un hiatus avec l'éclairage conventionnellement direct et intense des salles de musée. Dans le même sens, un seul spectateur à la fois peut regarder l'œuvre, contrairement à l'usage général où l'on regarde simultanément une même œuvre à plusieurs, dans une sorte d'expérience commune. Duchamp tranche ainsi avec les habitudes pragmatiques développées au contact de la peinture.

La mise en scène provoque sans conteste un malaise. Duchamp implique le spectateur comme objet. *Le Grand Verre* participe également, selon un mode moins dramatique toutefois, de cette prise à partie du corps du spectateur. Les plaques de verre qui servent, dans *Le Grand Verre*, à démarquer l'univers de la mariée mise à nu permettent de voir, alors qu'on contourne l'œuvre, les autres spectateurs qui la contemplent simultanément. Impossible d'échapper à la sensation de voir en étant vu, car les corps qui nous entourent nous rappellent constamment leur présence et notre propre condition de regardeur.

Duchamp joue les regards désirants dans l'espace selon une rhétorique singulière. Il place le spectateur dans la peau du flâneur, à cette exception près que le désir de celui-ci de contempler une après l'autre les transformations du monde, d'être en proie à son propre désir, lui est retourné brutalement par l'indifférence que l'objet ready-made suscite en lui et par le regard pris en flagrant délit de voyeurisme dans le contexte muséal.

Dans une tournure étonnante, Duchamp a déjà dit que le ready-made intitulé *Hérisson* (1914), un sèche-bouteille, était fait pour regarder « en tournant la tête », c'est « une chose qu'on ne regarde même pas, mais qu'on sait qui existe » (voir l'article « Conversations avec Marcel Duchamp », dans Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 119. Repris dans *Opus International*, n° 49, mars 1974, p. 89). Dans ce cas, le regard, vidé de son objet de contemplation, est écourté, forcé d'admettre un rien-à-voir. Avec *Le Grand Verre* et *Étant donné...*, la rencontre des regards de différents spectateurs allonge la contemplation.

Duchamp aurait-il tenté de restituer la temporalité de l'élaboration de ses pièces à même la réception? Le faire-vite du ready-made — il tient du choix, d'une prise instantanée — implique un regard accéléré et indifférent. L'élaboration lente et heurtée, comme celle du *Grand Verre* et d'*Étant donné...* pourrait correspondre au regard livré à l'aléatoire, au hasard des rencontres et des croisements de regards.

Duchamp met le regard en boîte et la « boîte-en-valise », pour reprendre le titre des musées portatifs que l'artiste a confectionnés lui-même pour ses œuvres. De fait, il force le « regardeur » à accuser réception du caractère physique de la perception et l'amène à se rendre compte, dans un premier mouvement, des contraintes que le musée lui impose dans l'acte de voir, puis, dans un second temps, à composer avec la temporalité de cet acte, ou mieux, à la resituer. La figure de Duchamp-commissaire laisse ainsi découvrir un Duchamp passablement moins détaché et cynique que ce que laissent entendre les lieux communs.

Bernard Lamarche

1. Cette déclaration a été la contribution de Beuys à une émission télévisée sur la seconde chaîne de la télévision ouest-allemande, le 11 novembre 1964. Le commentaire a été produit au moment où l'on croyait encore que Duchamp avait délaissé l'art pour jouer aux échecs.
2. Je remercie Johanne Lamoureux d'avoir produit cette remarque. Au sujet de ce changement de paradigme, voir, entre autres, les ouvrages de Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1993, 632 p., et de Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1993, 353 p.).
3. Ce dernier « isme » a été mis en lumière tout récemment, lors du colloque *Marcel Duchamp et l'érotisme*, organisé par la Faculté des Lettres de l'Université d'Orléans en France, du 7 au 9 décembre 2005. La publication des actes du colloque est annoncée en français aux Presses du Réel et en anglais chez Cambridge Scholar Press.