

Au-delà de la mort : l'œuvre il-limitée de Marcel Duchamp

Un crime parfait. Tout indique là qu'à été effectué un acte criminel, un dévoilement violent, un viol : un corps nu, les jambes écartées, d'une femme ou d'une fillette, délaissée presque morte ou au moins immobile au beau milieu d'un champ, sous la lumière littéralement flagrante. Personne ne doute qu'il s'agit d'une scène criminelle, ni n'ignore qui en a été l'auteur. Et pourtant, cela n'en reste pas moins un crime « parfait », non pas parce que le supposé auteur est déjà trépassé et que l'on ne peut plus l'arrêter, mais que, malgré toutes les évidences et l'aveu même de l'auteur, nous ne savons pas ce qui s'est passé exactement. Toutes les traces en sont données, et pourtant nous ne pouvons établir l'événement du crime dans son essence. Comme l'énigme de la « chambre hermétiquement close ». Puisque tout se serait déroulé dans une chambre ou une boîte close, étanche, inaccessible.

Alors que tout le monde croyait que Marcel Duchamp avait à jamais abandonné le métier d'artiste—d'où a surgi d'ailleurs le mythe de l'incarnation de l'anti-art même—, il s'est consacré à peu près une vingtaine d'années à fabriquer, seul, à l'insu de tous, de ses propres mains, cette chambre ou boîte inouïe contenant une scène criminelle, dans une petite pièce cachée de l'atelier au Fourteenth Street tout d'abord et après 1965, au Eleventh Street, à New York. Ainsi cette œuvre : *L'Étant données : 1° la chute d'eau/ 2° le gaz d'éclairage* (1946–66, Philadelphia Museum of Art) (fig. 1) était, dès sa conception, destinée à voir le jour comme œuvre posthume, à apparaître seulement après la mort de l'auteur. Duchamp, qui, ne l'oublions pas, avait introduit, pour la première fois dans l'histoire de l'art, le radical principe du multiple ou de la reproduction, à l'encontre de l'idée traditionnelle de l'unique œuvre, laissa des indications

[image non reproduire]

testamentaires bien précises qui décrètent les procédures nécessaires pour la démanteler, déplacer et recomposer à l'unique endroit qui y était destiné, au Musée Philadelpia, en interdisant du même coup toute reproduction photographique ou autre pendant 15 ans après sa mort.

Léguant ainsi cette œuvre énigmatique, Marcel Duchamp aurait organisé un dernier coup spectaculaire d'ironie en renversant son image, déjà fixée, et en lançant un nouveau questionnement de l'art. Bref, cela aurait été une grande boîte à surprise non seulement pour ses contemporains mais aussi pour les générations ultérieures. Mais est-ce tout? Étrait-ce pour un simple effet de surprise qu'il en avait dissimulé l'existence même au regard public? Ne faudrait-il pas plutôt prendre au pied de la lettre cette préméditation des vingt dernières années de sa vie?

Soit une chambre ou une boîte hermétiquement fermée, dans laquelle gît un corps, rendue possible seulement après la mort, qui plus est dans un endroit singulier sans aucune possibilité de multiplication ou de reproduction—que serait-ce sinon un tombeau. Cela est subrepticement indiqué, au moins en partie, dans son titre même : « chute d'eau », c'est-à-dire « tombe + eau ». Tout le monde sait que Marcel Duchamp fut un artiste de calembours par excellence. Je voudrais y ajouter encore ceci qu'il fut aussi un des grands lecteurs de Stéphane Mallarmé et que, dès sa jeunesse, il put se rappeler par cœur ses textes poétiques.

Or, Mallarmé fut un poète « à tombeau » : *Igitur, Tombeau pour Anatole*. Plusieurs sonnets sont intitulés Tombeau dont *Le Tombeau d'Edgar Poe*, *Le Tombeau de Charles Baudelaire* etc. ... mais aussi plus profondément, pour lui, toute œuvre poétique serait essentiellement une « cinéraire amphore », un « salon vide » et un « aboli bibelot d'inanité sonore », « au Styx ».

Si Duchamp a subi une forte influence de cette esthétique mal-

larmienne de « l'œuvre en tant qu'espace posthume ou sépulcrale », à savoir après l'ultime limite qu'est la mort, on ne serait pas étonné de la correspondance, non pas comme simple représentation, mais comme scène d'apparition, qu'il y a entre *L'Étant donné* de Duchamp et *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, par Mallarmé.

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égoût bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le musée flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découvre

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Voif pourra béir comme elle se rassecoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons.

Chez Mallarmé le texte du tombeau, qui décrit en quelque sorte un tombeau imaginaire du défunt, devient lui-même, par le fait même, tombeau-œuvre portant comme inscription le nom propre de l'autre. Chez Duchamp, l'œuvre posthume en question contient non pas un nom propre mais un corps propre, à un « immortel pubis » exposé et éclairé par la « flamme » hagarde du « réverbère » très haut élevé.

Mais de quel corps s'agit-il? À qui appartiennent ce corps féminin? Autrement dit, qui est ainsi enseveli dans cet espace sépulcral?

Pour ce qui est de l'identité de ce corps ou de la victime à supprimer qu'il s'agisse là d'un acte criminel, nous savons que ce corps est celui de

[image non reproduite]

Maria Martins, femme d'un diplomate brésilien, elle-même artiste assez célèbre, avec qui Duchamp avait eu des relations d'amour passionné autour des années 1947–1948 et dont il a fait un moule d'où est née, avant même l'œuvre posthume, une autre œuvre de relief en plâtre enveloppé de cuir : *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau* (fig. 2).

L'Étant donné serait-il une œuvre qui conserve pour jamais la mémoire de sa bien-aimée? Serait-il donc un tombeau d'amour?

Avec un homme aussi retors que lui, rien n'est si simple. Pourquoi aurait-il caché le visage, apparition même de la bien-aimée, si cela était un hommage éternisé de leur amour? De plus, le corps lui-même ne se donne absolument pas à nos yeux comme objet de révérence, mais de toute évidence comme objet de désir, sans visage, de même que « la Pendue femelle » du *Grand Verre*, de *la Mariée mise à nue par ses célibataires, même*.

Cela ne peut donc être le tombeau de Maria. Il faut que ce soit alors son propre tombeau auquel il a consacré presque vingt ans de travail caché. Mais dans ce cas, où est-il? Où gît Marcel Duchamp ou son Ombre?

Il faut se rappeler que cette œuvre, installée au Musée de Philadelphie, a pour dispositif essentiel une structure de voyeurisme. La scène de la chute d'eau et du gaz d'éclairage est dissimulée derrière la vieille porte de ferme que Duchamp a fait transporter de Cadouques en Espagne. Aussi le spectateur doit-il coller ses yeux aux deux trous percés dans cette porte pour regarder. Cette scène choquante le frappe alors d'une violente lumière comme un flash. On regarde par les trous la scène intérieure dans laquelle, pourtant, se déroule indéniablement un paysage extérieur. Une forêt ou une montagne au loin, en plein milieu du champ, un corps

féminin déjà complètement mis à nu, exposé et donné au regard voyeur, dédiant même une torche comme une offrande. Autrement dit, le tombeau n'est pas derrière la porte. Au contraire, s'il y en a un, il doit être en deçà de la porte. Ainsi, étant à l'intérieur du tombeau, on regarde par les trous l'extérieur du sépulcre. Nous sommes dans le tombeau, tombeau de Marcel Duchamp.

Les trous voyeurs renversent ainsi l'intérieur en extérieur et l'extérieur en intérieur, comme un effet de « charnière » à laquelle il a fait appel en tant que principe fondamental non seulement pour *le Grand Verre* mais aussi pour *l'Étant donné*. Par exemple, parmi les notes classées dans *la Boîte Verre*, on en trouve une qui dicte :

Peut-être faire un tableau de charnière. (Mètre pliant, livre...)

Faire valoir le principe de charnière dans les déplacements : 1° dans le plan ; 2° dans l'espace.

Et dans une autre il note ceci :

L'intérieur et l'extérieur (pour étendue 4) peuvent recevoir une semblable identification, mais l'axe n'est plus vertical et n'a plus d'apparence unidimensionnelle.

On peut effectivement supposer que *le Grand Verre* est une application de ce principe de charnière au plan (La Mariée en haut et les Célibataires en bas) et que *l'Étant donné* à l'espace ou plus encore à l'« étendue 4 », c'est-à-dire espace à 4 dimensions puisque cette charnière fonctionne non seulement entre l'intérieur et l'extérieur mais aussi, comme tombeau, entre la vie et la mort ou entre le passé (le défunt = Marcel) et le futur (les spectateurs au Musée).

Ainsi nous a-t-il légué un étrange tombeau, son propre tombeau où, cependant, ne gît pas son corps mortuaire, mais où, à jamais se conserve, enseveli ou plus exactement *ex-veveli*, son regard, regard de désir que chaque spectateur est obligé d'assimiler chaque fois qu'il colle ses yeux aux trous voyeurs du Musée. Un tombeau du regard. Un tombeau du désir. Voilà un crime parfait qui consiste à inscrire ou imprimer, comme en photographie, à tout spectateur son propre désir du regard tandis que

lui-même est enseveli tranquillement dans un tombeau à Rouen sous la pierre tombale qui nous dit comme épitaphe : « d'ailleurs c'est toujours les autres qui meurent ».

Pourquoi en photographie ? Il convient ici de développer que, dès le début de la conception de *l'Étant donné* (en tant que source commune du *Grand Verre* et de l'œuvre posthume) qui remonte aux années 1914–16, Duchamp s'est inspiré de la photographie comme en témoignent les deux notes presque semblables intitulées de « préface » ou d'« avertissement » :

Préface

Étant donné : 1° la chute d'eau

2° le gaz d'éclairage,

nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession de faits divers semblant se nécessiter l'un l'autre par les lois, pour isoler *le signe de la concordance entre*, d'une part, ce *Repos* (...) et d'autre part, un *choix de Possibilités* légitimées par ces lois et aussi les occasionnant.

On ne saura jamais ce qu'il entendait exactement par « un choix de Possibilités » mais il y aurait lieu de l'interpréter comme un système mécanique, comme une machine ou un appareil. Un appareil photographique, pourquoi pas, puisque cela donne, par le moyen de « l'exposition extra-rapide », un « Repos instantané » qui n'est rien d'autre que « l'apparence allégorique ».

Une cinquantaine d'années après ces notes, il aurait donc enfin réalisé sa « caméra obscura » de Repos instantané ou d'apparence allégorique. Mais cette chambre est inversée comme le négatif vis-à-vis du positif. Elle est en fait une chambre claire, lumineuse ou flamboyante. Elle ne capte pas une scène extérieure, mais la « scène allégorique » flamboyante de l'objet du désir qui se trouve à l'intérieur de la caméra, elle grave et inscrit sur les spectateurs le désir fantomatique de Marcel Duchamp, un désir radicalement étroitique de voir, à travers les trous.

Ce désir de voir, qui, de toute évidence, est fondement même de tout art, ne peut se réduire, d'après Duchamp, au plaisir seulement sensoriel ou rétinien pour lequel il a condamné à jamais la peinture. En finissant

avec la peinture, il a essayé de rendre à l'art les dimensions de l'intelligence, laquelle, cependant, chez lui, est fortement liée à l'érotisme. *Le Grand Verre* était une sorte de « retard en verre » de peinture, peinture non immédiate, mais toujours en retard, toujours en mise à nu qui s'adresse au désir toujours en suspens. Et *l'Étant donné* est probablement un tombeau de peinture ou la peinture en tombeau, à travers un dispositif de photographie renversée, dans lequel ne cesse de revenir, comme un fantôme, le désir originnaire de voir de tout art.

C'est donc le désir qui illimite l'œuvre. Et l'œuvre illimite la mort pour l'éternité, comme « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » (*Le tombeau d'Edgar Poe*).