

Marcel Duchamp : la peinture, même, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2014. Sous la dir. de Cécile Debray

Thierry De Duve, Essais datés I – Duchampiana, Genève : Mamco ; Dijon : Les Presses du réel, 2014, (Essai)

Herbert Molderings, Duchamp traversé : essais 1975-2012, Genève : Mamco ; Dijon : Les Presses du réel ; Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, 2014

Yves Peyré, Les Défis de Marcel Duchamp, Paris : Ed. du Regard, 2014

Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris : Ed. du Regard, 2014

Patrice Quéréel, Marcel Duchamp l'indigène, Rouen : Ed. des Falaises, 2014

John Cage, Rire et se taire sur Marcel Duchamp, Paris : Allia, 2014

Hadrien Laroche, Duchamp déchets : les hommes, les objets, la catastrophe, Paris : Ed. du Regard, 2014

Maurizio Lazzarato, Marcel Duchamp et le refus du travail : suivi de Misère de la sociologie, Paris : Les Prairies ordinaires, 2014, (Essais)

Yannis Tournazis, Marcel Duchamp : artiste androgyne, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, (Arguments)

François Olislaeger, Marcel Duchamp : un petit jeu entre moi et je, Arles : Actes Sud ; Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2014

Auréli Verdier

« Changer de jeu ». Réceptions de Marcel Duchamp

En 1977 se tenait à Cerisy-la-Salle un colloque sur l'œuvre de Marcel Duchamp, quelques mois après l'inauguration du nouveau Centre Georges Pompidou accueillant la première exposition monographique sur l'artiste en France. Les deux événements étaient conduits sous la direction de Jean Clair. Rappelant que la bibliographie sur l'artiste comptait alors « plus de 350 titres », Jean Clair se félicitait que les communications des auteurs invités (parmi lesquels on trouvait Hubert Damisch, Gilbert Lascault, Jean Suquet, André Gervais ou Thierry de Duve) aient su éviter l'écueil des « analyses ressassées et méthodologiquement douteuses » (p. 428). De fait, la liberté des approches, l'inventivité et l'érudition des communications de Cerisy est encore frappante quarante ans plus tard, malgré la profusion éditoriale depuis cette date. Jean Clair avait conclu le colloque en 1977 en annonçant que « les études sur Duchamp commencent tout juste leur brillante carrière ». La prophétie se réalisa peut-être au-delà de ses espérances. Ainsi, pour la seule année 2014, une vague d'essais critiques ou thématiques, de monographies, d'ouvrages spécialisés et grand public a vu le jour, principalement à la faveur de l'exposition *Marcel Duchamp : la peinture, même*, que le Centre Pompidou a consacrée à l'artiste du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015. Deux ouvrages signés par des spécialistes de l'artiste, Thierry de Duve et Herbert Molderings, réunissent des textes (nettement théoriques pour le premier, plus historiques pour le second) écrits sur une période identique, de la fin des années 1970 à aujourd'hui, et édités par le Mamco. Avec ces auteurs, comme avec Jean Clair qui signe un texte de clôture du catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, c'est donc désormais sur

Philippe Sers, *L'Enigme Marcel Duchamp: l'art à l'épreuve du cogito*, Paris: Hazan, 2014, (Bibliothèque Hazan)

Marie-Mathilde Burdeau, *Comprendre Duchamp*, Paris: Max Milo, 2014, (Essai graphique)

ce temps long qu'il est aujourd'hui permis de prendre la mesure de la réception multiforme de l'artiste en France. Ainsi, que ce soit par le biais d'une curieuse enquête sur le pays rouennais des origines, une bande-dessinée parfaitement documentée retraçant les étapes d'une vie passée «à respirer», ou encore un livre analysant le refus du travail par l'artiste, certains de ces ouvrages opérant à côté de l'histoire de l'art tiennent souvent le pari de l'excellence au service de la mise à disposition du savoir pour le plus grand nombre.

En décidant de montrer le versant pictural de sa production, le Centre Pompidou semble indiquer que perdure la légende d'un Duchamp en négateur de la peinture, et qu'il convient donc de revoir ce mythe. Un pan de l'historiographie ne se lasse pas de revenir sur son abandon du médium en 1918 –lequel équivalait encore pour certain à un abandon de l'art. D'emblée, l'introduction du catalogue dirigée par Cécile Debray (également commissaire de l'exposition) suggère que l'artiste serait principalement connu en Europe pour ses *readymades* et ses éditions –la majorité de son œuvre peinte étant effectivement conservée aux Etats-Unis ainsi que Marcel Duchamp en a formé le souhait assez tôt dans sa carrière. Le *readymade* aurait selon elle contribué à fausser l'image d'un artiste passant encore trop souvent pour un dadaïste «iconoclaste» ou un artiste «conceptuel». Hubert Damisch écrivait en 1979 que seuls «les naïfs» veulent voir «en Duchamp l'homme de la table rase», mais peut-être faut-il redire l'évidence. Toutefois, le propos de l'exposition comme du catalogue ne procède heureusement pas à des séparations étanches au sein de l'œuvre, et Cécile Debray rappelle utilement que le *readymade* est «le contrepoint [...] intelligible de son projet de reformuler la peinture» (p. 15). La réflexion menée par Jean Clair sur l'artiste depuis plusieurs décennies montre son influence dans un ouvrage qui privilégie le contexte cultu-

rel de la création duchampienne, au détriment très net, notamment, de l'approche théorique. Les textes portent ainsi une attention particulière au primat donné par l'artiste aux sources littéraires, à la peinture comme *cosa mentale*, au Duchamp « perspecteur » féru de géométrie non-euclidienne et de modèles mathématiques, qui sont autant de problématiques accompagnant l'idée capitale de *passage* que l'exposition met bien en exergue. Le catalogue revient notamment sur le dessin de presse des années 1907-1909, le « métier » de peintre et le refus par Marcel Duchamp de tout esprit de corporatisme comme corollaire. Embrassant les différents styles picturaux modernes, tels qu'ils étaient à la disposition de tout artiste alors, l'œuvre semble s'être construite dans une véritable étrangeté stylistique et formelle (entre brutalité de la facture vers 1910 et raffinement, si l'on pense au *Roi et la Reine entourés de nus vites* de 1912) qui le distingue de ses collègues fauves et cubistes. Une fois le modèle familial et social rejeté (les frères peintres / le « métier »), c'est sans nostalgie que Marcel Duchamp choisit la voie d'une peinture débarrassée de ses modèles « rétinéens », affirmant, à rebours de ses collègues peintres, le nominalisme et le conventionnalisme du *langage* comme étant l'un des moyens les plus sûrs de son émancipation des idiomes modernistes du moment. Mais, à partir de cette rupture considérable en terme de conséquences pour l'art du XX^e siècle, il faut *tout* prendre de Marcel Duchamp, me semble-t-il : comme le rappelle Herbert Molderings dans l'un des essais qui composent *Duchamp traversé*, l'artiste permute les valeurs du bas et du haut, du trivial et du désincarné, du charnel et du concept. Son ouvrage montre un souci de précision constant dans l'exposé de cas d'étude originaux, qui parviennent à revisiter l'œuvre en profondeur. Que ce soit par le biais de la question du relativisme historique chez Marcel Duchamp (et son intéressante mise en rapport avec « l'ironiste », cette

figure qui éprouve un «doute radical» à l'égard de son propre vocabulaire «parce que d'autres lui ont fait forte impression», tel que le formule le philosophe pragmatiste Richard Rorty) ou bien dans le cadre d'un autoportrait photographique de Marcel Duchamp, jusqu'alors peu discuté, Herbert Molderings maîtrise une approche rigoureuse qui a aussi le mérite d'être dépourvue de cette «boulimie génétique» de l'histoire de l'art, consistant à croire que les sources d'une œuvre suffisent «non seulement à expliquer, mais à constituer un type spécifique de production plastique» (Jean-Claude Lebensztejn).

La réflexion d'Hubert Damisch indiquant il y a près de quarante ans, à Cerisy, qu'il «ne s'agissait pas tant pour [Duchamp] de redistribuer autrement les cartes du jeu que d'en changer les règles, sinon plus simplement de changer de jeu» ne tient toujours pas de l'évidence. La tension qui entoure les enjeux soulevés par l'artiste semble étonnamment plus vive en France qu'elle ne l'est aux Etats-Unis, comme si le pays de naissance de Marcel Duchamp acceptait encore à contrecœur –affect oblige?– son *changement de jeu*, voire son changement de pays d'adoption. Changer les règles, c'est précisément ce que Marcel Duchamp s'employa à faire en rebattant certaines cartes de l'art en 1913, 1915 et 1918, pour ne parler que de la seule période de la pratique picturale. Pour Jean Clair, rien ne semble pouvoir effacer le constat d'échec face à l'orientation prise par l'artiste au début des années 1920 (alors qu'il devenait joueur d'échecs professionnel), de même que la réception, jugée calamiteuse, de l'œuvre duchampienne dans la deuxième partie du XX^e siècle et au-delà. «L'artiste du futur [...] ne figure plus rien [après cet abandon], constate Jean Clair, il indique, il pointe un index. [...] L'œuvre vise un objet, elle ne le représente pas. Elle signale une direction vers une prise, elle ne figure pas une possession» (p. 284). Une telle lecture, basée sur une analogie anthropologique

très discutable entre l'œuvre et la personne (ou l'œuvre/le corps) façonne également le livre d'Hadrien Laroche : *Duchamp déchets*. Revenant sur le principe d'indifférence comme maître-mot dans l'art et dans la vie de l'artiste, l'auteur propose d'y voir un principe bien plus ambivalent qu'il n'y paraît pour Marcel Duchamp. Sa relecture de l'œuvre, stimulante s'agissant du choix de ses objets d'étude (signature, nom, éloignement) est néanmoins souvent trop rapide dans le développement des hypothèses et dans ses conclusions. En prise avec la question du devenir-objet de l'humain au XX^e siècle et ce qu'il nomme la « déconstruction de l'identité factice » (p. 130) dans le temps de l'industrialisation et de la guerre de masse, Hadrien Laroche peut écrire que « l'oubli de la main [à l'œuvre dans les *readymades*] répond à la situation des amputés » de la Première Guerre mondiale (p. 67). Les *readymades* historiques (1913-1921) seraient ces « personnages de fiction » pareils à des « fils morts dont on ne peut faire le deuil », et l'auteur perçoit dans la décision de Marcel Duchamp de procéder à l'édition de répliques de ces objets en 1964, un écho avec les « déportés des camps de la mort ». Sans malheureusement poser au préalable de méthodologie claire, ce type d'analogie anime les *Trauma Studies* anglo-saxonnes. Loin d'être la seule hypothèse du livre, c'est toutefois l'une des plus problématiques parce qu'elle confie à l'artiste qu'est fondamentalement Marcel Duchamp des questions éthiques au sujet desquelles il n'est pas certain qu'aucune œuvre d'art puisse jamais répondre.

Aurélie Verdier est

conservateur du patrimoine.

Son champ de recherche concerne les problématiques du sujet dans la modernité, notamment chez Marcel Duchamp et les avant-gardes historiques, ainsi que dans le champ contemporain. Elle soutient prochainement une thèse de Doctorat intitulée « *Aujourd'hui pense à moi* ». Francis Picabia, *Ego, Modernité*, sous la direction d'Eric Michaud à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Elle a récemment publié une étude sur le rapport de Francis Picabia à Pablo Picasso (« *L'Hainamoration. Picabia avec Picasso* », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 124, été 2013) et travaille actuellement sur les écrits de Francis Picabia pour le second volume du catalogue raisonné de l'artiste, prévu pour 2016.