

MARC DÉCIMO

Preliminares

C'est une fois affranchi des conceptions traditionnelles de la peinture (celle de *faire du beau* et celle de *faire tout court*), une fois débarrassé de la pratique de la peinture – de cette activité olfactive et gestuelle souvent décrite par lui-même comme mythomane, compulsive et masturbatoire –, que Marcel Duchamp devient un chercheur. En plus du peintre qu'il a été, Duchamp est donc un esprit curieux. Marcel Duchamp est un œil. Non seulement parce qu'il découvre des artistes – l'exemple de la trentaine de notices qu'il rédige pour le *Catalogue de la Société Anonyme*, qui constitue le premier musée d'art moderne aux États-Unis, est significatif¹ – mais aussi parce qu'il réussit, notamment par les readymades, à ajouter au monde déjà existant un univers supplémentaire, celui de l'*anartisme*.

Ne l'attirent irrésistiblement dans le domaine des Arts et aussi de la Littérature que *les formes* qui passent à ses yeux très bien informés pour nouvelles. Le *déjà vu*, le *déjà dit* ne l'intéressent définitivement pas. Comme beaucoup de ses contemporains, Duchamp défend l'*exception*, ce qui n'entre surtout pas encore dans le point de vue commun. Être – exister –, c'est se différencier. Par ce trait, Duchamp est parfaitement un *être historique* : il dépend de son temps et des idées postsymbolistes qui circulent jusqu'aux confins de ce que l'on nomme les avant-gardes. Même cubiste, il ne saurait se résoudre à être un peintre de plus.

Mais une telle quête n'est possible qu'en étant portée par une « nécessité intérieure ». Duchamp (en tant qu'*être affectif*) s'efforce de rendre au spectateur son ingénuité et sa capacité à s'étonner. De fait, Duchamp s'ingénie à vouloir rendre le regard du spectateur même avisé comme vierge. Par les indices qu'il dispose, il souhaite le surprendre, inciter sa curiosité, éveiller éventuellement sa conscience pour qu'il (re)considère ce que l'habitude a fixé dans une fonction précise. Le regardeur est celui qui doit en effet découvrir que des *formes* familières (un porte-bouteilles, un urinoir, un porte-chapeaux...) mais aussi des *formes* linguistiques (comme le mot « fontaine ») sont susceptibles d'une interprétation nouvelle lorsqu'elles sont soumises à une mise en scène et tout d'un coup mises en valeur. Ces *formes* usuelles et parfois triviales, « aidées », deviennent de façon performative intrigantes.

1. Dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1976, p. 193-215 (abrégé désormais en *DDS*). La collection est aujourd'hui conservée à l'Université de Yale, dans le Connecticut.

L'érotisme – c'est une piste – (notion floue et non définie par Duchamp alors même qu'il juge très opportun de s'en emparer) consiste en cette tension qui fait découvrir l'autre tel qu'on ne l'avait auparavant pas vraiment imaginé, chargé d'une fonction inavouée – sexuelle et amoureuse si affinité. C'est comme si toute interprétation était finalement marquée par ce défaut initial de l'expérience infantine qui rate de sa *relation* la plus familière, celle aux parents, une part essentielle (*la* part essentielle?), celle qui lie les parents entre eux et la part sexuelle. Il y a cette découverte que la partie se joue toujours ailleurs, non pas dans ce qui s'offre d'abord à l'interprétation dans un discours de surface, dans le jeu des pièces qu'on déplace par exemple sur l'échiquier selon des possibilités préétablies ou dans les mots que l'on agit en obéissant aux contraintes linguistiques normatives, mais l'intuition et même la conscience qu'à travers cette combinaison des pièces, des mots, des choses, l'autre, si familier qu'il paraît, est ainsi « inquiétante étrangeté », inquiétante familiarité, tout susceptible de double face, de jeu et d'une logique opaque sinon hermétique. L'érotisme comme parade, comme jeu d'indices à saisir et comme logique sous-jacente à discerner (comme aux échecs), invite à dépasser les idées reçues. L'érotisme est la preuve que ce que l'on croit, que ce que l'on tient pour acquis ne doit jamais être tenu pour définitif. L'érotisme est l'occasion de faire l'éloge de *la pensée* pour de bon, l'éloge de la pensée dynamique, celle qui s'adapte, celle qui crée (par opposition à ce que d'aucuns décrivent comme *l'apensée*, et qui reste figée). L'érotisme est l'image même de ce déclic, de ce rendez-vous, de ce moment où le regard change pour approcher d'une manière inédite ce qu'on a sous les yeux. L'érotisme bouscule la pensée (qu'on croyait être la pensée), et qui n'était en fait qu'un point de vue incomplet. La pensée se définit donc désormais comme cette instance susceptible d'être surprise et changée toujours.

On est fichu – mat –, intellectuellement mort, fini, le jour où cette faculté d'étonnement ne s'exerce pas. Fichu lorsqu'on se rend à l'évidence, à une logique apparente, à l'interprétation convenue. L'image même du dépassement, et de ce que doit être selon Duchamp la vie, la vie intellectuelle, cela se confond. C'est l'érotisme. *Éros, c'est la vie*.

L'œuvre de Duchamp serait ainsi l'occasion d'insister sur le fonctionnement infiniment érotique-dynamique de la pensée, sur la physiologie de la pensée qui consiste à apprécier et à s'émerveiller, par le truchement de l'œil et par-delà le crible de la mémoire et des pré-jugés, de cette face ombreuse autrement importante qui apparaît avec le charme d'une vérité révélée, pour peu qu'on y prête attention. En raccourci, l'œuvre de Duchamp sollicite l'attention comme un éclat. Il y a celui qui perçoit et l'aveugle. L'œuvre de Duchamp exige l'acuité, une capacité délicate à s'émerveiller, l'épanouissement d'un sourire intérieur. Quand l'Art avec un grand A est jugé dépassé dans un monde où les progrès technologiques émerveillent bien plus facilement, l'anartisme offre alors sa solution. Force est de constater qu'aujourd'hui encore Duchamp résiste bien à l'inévitable usure du temps, je veux dire à l'habitude (bête noire de Duchamp) qui finit inexorablement par s'emparer de nos esprits.

Il y avait lieu de s'interroger sur les raisons *historiques, sociales et affectives* qui ont

poussé Duchamp à produire une œuvre prise dans cette quête, ce désir de connivence malicieuse, cette modalité qu'illustre la notion d'érotisme mise en avant par lui. Et c'est l'objectif que s'est donné précisément ce livre. Il paraissait opportun sur cet aspect de faire varier les points de vue pour en saisir tout le sel. Ces formes (celles par exemple des ready-mades), somme toute banales et parfois même triviales que le *spectateur* négligeait parce que primait à ses yeux leur *fonction* vulgaire et habituelle, ces formes devenues incongrues dans la confidentialité d'une salle d'exposition ou d'un atelier, le *regardeur* les réifie. Les vivifie. Il les découvre. Il leur assure un destin par la réflexion intellectuelle qu'elles lui imposent d'effectuer. La *forme* est donc cette potentialité dans laquelle peut s'ajouter un univers supplémentaire, dans laquelle Duchamp intrigue pour n'exalter que sa différence, pour exprimer qu'il existe et qu'on s'en rende compte. L'érotisme et l'anartisme organisent la modalité selon laquelle toucher le spectateur. Ce dispositif a donc pour ambition de dissiper les pré-jugés, d'inciter à modifier radicalement le point de vue du seul spectateur assez attentif (le distrait s'écarte de lui-même), assez inquiet de connivence et de sourire intérieur.

Ce livre sur Duchamp se donne pour objectif de faire miroiter l'aventure que chacun a cru déceler. Il y est donc question de focale kaléidoscopique, d'œil intérieur et de réflexion, en somme de la construction de l'objet *Duchamp comme œuvre*, cerné à un moment donné de l'histoire de sa réception par certains regardeurs d'horizons et de formation différents. Il s'agit de réifier une œuvre toujours en question pour la faire partager, sans quoi elle serait devenue si habituelle (au grand dam de Duchamp) qu'elle serait morte et coincée dans les réserves de quelques musées, gisant oubliée. Ce n'est pas le cas. Duchamp, c'est la vie. Curieusement, alors que Duchamp jugeait l'érotisme déterminant pour son œuvre, jamais celle-ci n'avait été vraiment abordée par cet œilleton. Le besoin s'est fait sentir.

Le *Grand Verre* achoppe sur cette question si délicate des *rapports* et des *relations* entre la femme et l'homme. Est-ce que ça communique entre la femme et l'homme et comment? Par l'acte de parole? Par l'acte sexuel? Et Jean Suquet de s'interroger sur la représentation de ces actes dans le *Grand Verre*. Que conclure? Peut-on s'en tenir, comme dans le rapport Kinsey – qui est du côté du *faire* et du *faire savoir*, à la représentation des pratiques? La *relation* peut-elle s'écrire et tout ce qui se trace ne part-il pas justement du fait qu'il paraît à jamais impossible de tracer par la représentation écrite ou iconographique comme telle la *relation* entre un homme et une femme? Toute tentative n'est-elle pas vouée au ratage (ce que dit Lacan)? Comment avoir accès à l'être? Comment suggérer? Par une succession de spirales? Par l'évocation d'un gaz s'évadant?

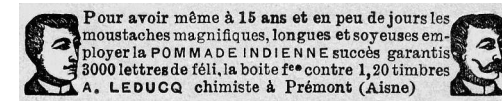
Souvent marquées par l'époque où elles sont énoncées, les solutions apportées sont toutes imaginaires. La méthode historique a du bon. Elle les fixe comme telles. Michael R. Taylor s'emploie à déterminer les conditions, voire les conditionnements, qui façonnent certaines interprétations. *Étant donnés* est dans son collimateur. La partie se joue au musée des Beaux-Arts de Philadelphie où l'œuvre repose depuis 1969. Il faut aller voir cette installation complexe à travers les deux petits trous percés dans la vieille porte en bois. Mais

doit-on avoir en tête la logique initiée depuis le *Grand Verre* (1915-1923), déjà si surprenant, exposé dans la salle qui précède ? Doit-on s'aider de ce manuel d'instructions qui accompagne l'œuvre, *Approximation démontable*, classeur rempli d'illustrations photographiques pour aider au montage de l'œuvre ? Ou bien doit-on s'en tenir à quelques anecdotes ou quelque fait divers ? C'est bien là question duchampienne : – inquiétude de *regardeur*. Il faut trancher. À la manière du joueur d'échecs, il faut choisir la logique qu'on souhaite la meilleure. Ainsi *Étant donnés* gagne à être nécessairement replacé dans le contexte de la photographie, de la sculpture des installations dadaïstes et surréalistes, comme dans l'attraction du *Bain turc* de Ingres (que Duchamp reprend en 1968 dans ses *Morceaux choisis*) et aussi de ces constructeurs d'une *machine-onaniste*, d'« Imitation-humaine » telle celle qu'Edison présente dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam (que Duchamp a lu et dont il s'est servi pour le *Grand Verre*²). « Ceci est le bras d'une Andréide de ma façon, mue pour la première fois par ce surprenant agent vital que nous appelons l'Électricité, qui lui donne, comme vous voyez, tout le fondu, tout le moelleux, toute l'illusion de la Vie³ ! »

Si, au plaisir trop futile et trop simple de la vue liée à la peinture et qualifiée de « rétinienne », Duchamp substitue des machines optiques de précision, des anaglyphes, des recherches stéréoscopiques en passant par d'étranges expériences cinématographiques, c'est, selon Patrick de Haas, que ces *opticerias* lui procurent davantage de satisfaction. L'ébranlement d'un moteur, ce mouvement lent très lent vers un but toujours différé – qu'on peut répéter à l'envi comme l'amour (« L'Amour est un acte sans importance puisqu'on peut le faire indéfiniment⁴ »), ces discontinuités et retards, le brouillage – le fait de ne jamais *tenir* la réalité, ces oscillations qui enrobent, auraient quelque chose à voir avec cette image de la femme qui toujours se dérobe, cette femelle qui vous possède. L'optique chez Duchamp, cet œil qui essaie de découvrir, de *toucher*, cet œil haptique serait à considérer comme une manière de caresse *inframince*.

Après l'œil, l'idiolecte de Rose. Pour James McManus, les langages de Rose procèdent de son abandon de la science prétendue sérieuse ; ils se construisent à partir des « opérations » alchimiques que Duchamp n'ignore pas, pour se quintessencier dans la Pataphysique, Science du Particulier. Cet effort pour s'individualiser aurait pour objet aurifère de se trouver soi, d'avoir rendez-vous avec soi-même, ce que viendraient illustrer toutes les sublimations autour de la masturbation. Autre point de vue, autre construction. Julian Bourg essaie de mettre à plat en quoi érotisme et quatrième dimension ont pu

offrir une solution imaginaire pour Duchamp, du *Grand Verre* à *Étant donnés*, en passant par *Paysage fautif* (dont il interprète au passage le sens énigmatique de l'adjectif qualificatif) pour réussir à représenter ou à suggérer le non-représentable. Autre biais. C'est le poil qui retient l'attention de Sébastien Rongier, dans l'histoire des mentalités et l'histoire de sa représentation iconographique puis de *L.H.O.O.Q.* à *Étant donnés*, en passant par la coupe de cheveux de Marius de Zayas et les cheveux et poils en tout genre joints à l'exemple de la *Boîte-en-Valise* de Roberto Matta. Si les poils axillaires de la *Liberté guidant le peuple* (1831) et de l'*Olympia* (1863) firent en leur temps scandale, le poil – qui brille chez Duchamp par sa présence ou par son absence, est jugé subversif. Au-delà des inévitables implications érotiques, par-delà l'histoire des « femmes à barbe » et la vision du soldat troglodyte qui a affronté les Boches (le « poilu », le brave, par opposition aux embusqués et aux bleus⁵), le poil serait la manifestation de l'esprit dada et ses exhibition et disparition (c'est selon) une expression de la Modernité.



PATE ÉPILATOIRE DUSSEY

détruit les poils sur le visage des Dames, sans aucun inconvénient. Efficacité garantie 50 Ans de succès. (Pour la barbe, 30¢, 1/2 1/2, spéciale p° la moustache, 10¢, 1/2 m^{me}). Pour les bras, employez le PILVORE, DUSSEY, 1, rue J.J. Rousseau.

1. Deux publicités, *Le Rire* n° 136, 12 juin 1897 et n° 26, 4 mai 1895.

Dada encore. Dada toujours. L'exposition surréaliste de 1938 (celle aux 16 mannequins prostitués sous des ciels sacs de charbon) est encore l'occasion pour Duchamp de prendre ses distances avec ce qui s'impose et, selon Lewis Kachur, d'insuffler Dada dans le surréalisme. Si, parmi les surréalistes, l'une des stratégies scénographiques consiste à érotiser l'espace commercial des expositions et si domine une esthétique fétichiste du corps de la femme, alors le mannequin de Rose Sélavy affirme son originalité par les interrogations qu'il suscite sur l'identité sexuelle, sur le pouvoir performatif du titre et de la signature, enfin, comme en prévision du diorama d'*Étant donnés*, sur la cohérence dans la continuité d'une œuvre. Comme avec la mise en scène d'un banal urinoir (*Fontaine*, 1917), la question se pose en effet de savoir si un mannequin, même sophistiqué d'un schéma électrique et de quelques indices alentour, peut atteindre le statut d'objet d'art. Pour David Gerstner, Rose Sélavy constitue une performance. Elle est inséparable du

2. Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, Dijon, Les presses du réel, coll. L'écart absolu – Chantiers, 2004.

3. Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, [1880], *L'Ève future*, Paris, GF Garnier-Flammarion, 1992, p. 183-184. Et, p. 227 : « Vous comprenez, je ne pouvais pas laisser l'Idéal à la portée de tout le monde. – Malgré les longues nuits et les années de travaux que cette Andréide m'a coûtées entre mes autres labeurs, elle est demeurée mon secret. »

4. Alfred Jarry, *Le Surmâle* [1902], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, 1989, p. 189.

5. Lazare Sainéan, *L'Argot des tranchées d'après les Lettres des Poilus et les Journaux du Front*, Paris, E. de Boccard, 1915, p. 12-14.

corps de Duchamp (même si les mains de Rose ne sont pas les siennes). Par conséquent, Rose est un readymade. Elle est aussi peut-être la seule projection de l'altérité de Marcel, projection qui résulterait de l'expérience d'un artiste français exilé dans une Amérique phallocrate (celle de la fin des années 1910 et du début des années 1920) plongé dans un milieu culturel new-yorkais souvent étrange (celui de Carl Van Vechten, de Charles Demuth et des sœurs Stettheimer). De cette relation de Duchamp à sa propre altérité culturelle proviendrait Rose. Elle vient tester ici les fondements de notre perception de l'identité sexuelle.

La conception séculaire de l'art – la recherche du beau (dont il faut s'appliquer à fixer sans cesse la description théorique, les canons, la norme, l'académie), est là encore vécue par Duchamp (et d'autres) comme une limitation. Aussi Duchamp trouve-t-il le readymade avec l'idée d'échapper à l'aimable et à l'utile, puisque la conception qu'on se fait de l'art oscille généralement entre ces deux critères. En demiurge, il prie d'insérer dans ce dispositif le readymade en lui conférant cette valeur d'attirer l'attention sur cela même qui est sans qualité. Pour Tania Lorandi, on est là près de la notion d'*agapé*. Parce que Dieu est *agapé*, il aime spontanément et sans motif. Tout est équivalence. Cette doctrine ne va pas sans rappeler celle du docteur Faustroll prolongée par le discours de Sa Feu Magnificence le docteur I. L. Sandomir : « Il n'y a donc plus aucune différence, ni de nature, ni de degré entre les esprits, non plus qu'entre leurs produits, non plus qu'entre les choses. Pour le Pataphysicien Total, le graffito le plus banal équivaldrait au livre le plus achevé, voire aux *Gestes et opinions du docteur Faustroll* eux-mêmes, et la moindre casserole fabriquée en série à la *Nativité* d'Altdorfer⁶... » Toute hiérarchisation est dépassée. On est par-delà beau et laid comme on est par-delà bien et mal.

Dans un article publié en juillet 1900 et intitulé « La Morale de l'Amour », Rémy de Gourmont dénonce ces « législateurs de l'amour » pour qui « tout acte sexuel est un délit en dehors du mariage », ces « docteurs de l'amour » pour qui l'amour est un état morbide – et non un « instinct » (il publie à cet égard en 1903 *Physique de l'Amour : essai sur l'instinct sexuel*). Pour Rémy de Gourmont, « le désir se résout en actes » et l'on ne peut que s'inquiéter de voir codifier « l'hygiène comme la morale⁷ ». Mis à la mode par la presse à grand tirage, le problème du dépopulationnisme (ainsi que celui de l'alcoolisme et de la traite des Blanches), fut bientôt tenu par l'opinion comme l'un des pires fléaux de l'époque. Fae Brauer décrit largement cette situation dont les journaux satiriques se font l'écho en publiant des caricatures – notamment celles de Duchamp et de Jacques Villon, son frère –, et dont le *Grand Verre* conserve la trame. L'épouse n'y est rien d'autre qu'un

« moteur » fait d'organes reproducteurs attendant l'insémination lubrifiante de célibataires robotiques. Ou bien sinon les maris et les célibataires vertueux sont condamnés au féroce vilipendé « complexe d'Onan », à la continence, au « restraint moral » de Malthus, « en vente chez tous les bons fabricants de pneumatiques »⁸. Cette « rationalisation d'Éros » n'est éloignée ni de l'*Ève future* (1880) (on en conviendra), ni du *Surmâle* (1902), ni des hommes et femmes automates que montre Duchamp. De cette rationalisation, Jarry fait ses choux gras pour arguer, contrairement à ce qui est prétendu, que l'alcoolisme (nombre des alcooliques et degré d'alcoolisation) encourage la repopulation⁹. Enfin, à propos des Célibataires, Jarry encore, de noter qu'ils sont, « vu leurs loisirs, car ils n'ont point le souci d'un ménage, plus que tous autres désignés pour la besogne de la repopulation ». Les faits sont là : « presque tous – nous disons : presque, pour ménager quelques hautes susceptibilités – presque tous les enfants en circulation sont issus des œuvres du célibat ». Et de conclure sur une spéculation qui n'est pas sans rapport sans doute avec le *Cimetière des uniformes et des livrées* :

« On connaît le cas d'un père de famille, qui n'était point encore père, mais aspirait à l'être, lequel fit en sorte que la mère de ses futurs enfants se rencontrât, à des fins repopulatrices, avec un célibataire militaire.

Il est entièrement faux que le militaire soit capable de réaliser aucun enfant, mâle du moins. Mais il usurpe le prestige de l'uniforme.

Il répondit, 'après', au mari :

'Vous savez, moi, avec une femme que je ne connais pas, je garde toujours mon restraint moral.'

Il prononça : tunique, parce qu'on portait la tenue d'été¹⁰. »

C'est dans une analyse contrastive des œuvres de Duchamp et de Georges Bataille (1951-1962) que Gavin Parkinson situe son objet. Ces deux contemporains, qui se tinrent à distance d'André Breton tout en conservant une certaine proximité avec les intérêts du Surréalisme, n'ont-ils pas en effet en commun des thématiques, des préoccupations, comme l'inachèvement, la perte et le manque, la transgression, le hasard, le gaspillage, les excréments, le rire et l'érotisme ? Là où les économies restreintes classiques (celles par exemple de Hegel et de Marx) sont fondées sur la valeur que les épistémologies occidentales ont imputée à la *signification*, les économies générales dressent la carte de terrains plus vastes

6. *Opus Pataphysicum, Testament de Sa Feu Magnificence le Docteur I. L. Sandomir, de son vivant Vice-Curateur-Fondateur du Collège de Pataphysique*, précédé de ses autres *Œuvres Pataphysiques*, LXXXVI E.P., p. 138-139.

7. Rémy de Gourmont, *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 199-229. Il faisait référence à deux ouvrages : celui de Seved Ribbing, *L'Hygiène sexuelle et ses conséquences morales* (1891, traduit de l'allemand en français en 1895, Paris, Alcan) et celui Charles Féré, *L'Instinct sexuel. Évolution et dissolution*, Paris, Alcan, 1899.

8. A. Jarry, « Copulativement parlant », *La Chandelle verte*, paru dans *Le Canard sauvage* 5-11 juillet 1903, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, p. 476-479.

9. A. Jarry, *La Natalité en France en 1900* (Bernard), paru dans *La Revue blanche* du 15 décembre 1900, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, p. 599-600. Jarry « rationalise » en proposant une loi qu'il appelle « formule de l'alcoomètre repopulateur ».

10. A. Jarry, « Copulativement parlant », *Ibidem*, p. 479. L'édition de la Pléiade attire l'attention sur le jeu de mots final : *tunique* et *capote*, p. 906.

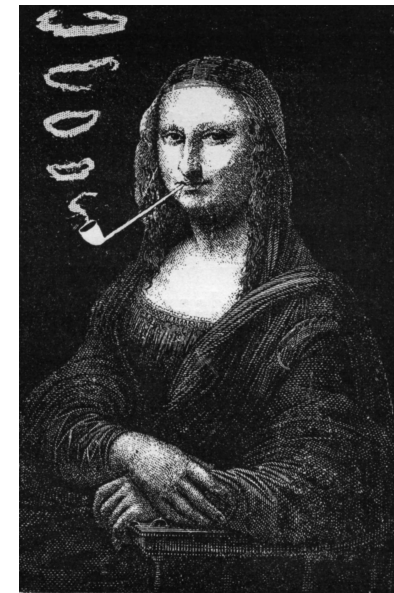
qui fuient l'universel et l'absolu au profit d'entités incomplètes et plus difficilement mesurables. Le marginal, l'hétérogène, l'improductif, l'irreprésentable, la non-valeur, le non-sens et le pervers explorés ultérieurement par Jean-François Lyotard, Michel Foucault et d'autres encore. Et, très justement, Derek Sayer repart de *L'Origine du monde* (1866), de la représentation de ce sexe qu'on ne saurait voir et qu'on ne saurait dire. Son exhibition cependant pourrait *presque* faire croire qu'on en tient enfin la réalité, par l'émotion et parfois même la jubilation (celle de Khalil Bey puis de Jacques Lacan, propriétaires à un moment donné de la toile) que *cela* (« l'inquiétante étrangeté », la « différance ») suscite. Or, ceci n'est pas plus un sexe que les équivalences proposées pour sexe par les surréalistes lors de l'exposition de 1938 et notamment André Masson (dont on doit rappeler aussi qu'il réalisa pour Lacan un « paysage » pour masquer-montrer ce Courbet). En somme, dit autrement (à la Raymond Queneau) : voici des documents mis à disposition provisoirement définitive pour permettre aux « néants d'existence d'accéder à la Réalité pataphysique ».

Philippe Dagen reprend cette question de la représentation, cette fois-ci de la représentation de l'acte sexuel. Comment s'y prendre ? Comment représenter le *rapport* et la *relation* entre deux sujets ? Si, à l'évidence, les travaux respectifs de Picasso et de Duchamp divergent, au moins se croisent-ils sur la difficulté du statut sémiotique accordé à l'acte sexuel. Jamais une description physiologique de l'amour n'épuisera le thème ; ni même la liste plus ou moins exhaustive des pratiques, du *Kāmasūtra* au rapport Kinsey, en passant par Krafft-Ebing. À ce moment encore, la partie se joue ailleurs. Pour Elfriede Dreyer, cette représentation passe, au moins dans certaines œuvres de Duchamp, par l'utilisation de la couleur brune. Celle-ci est alors envisagée comme un signe (au sens saussurien du terme), signe dont il convient au fil du temps d'explorer les valeurs. Sont associées à cette couleur la fusion et la décomposition, deux concepts qui laissent deviner certaines connotations érotiques. Le brun, par exemple, n'est-il pas obtenu par des gestes répétitifs ou par des procédés mécaniques qui écrasent et mélangent des couleurs primaires ou « pures » ? En outre, dès le début du XX^e siècle, le brun se charge aussi d'autres valeurs, notamment celle d'évoquer les processus de la déconstruction comme mode de pensée. À suivre Leah Sweet, la substance inhabituelle du chocolat est utilisée par Joseph Beuys essentiellement de manière métaphorique. Lors de sa célèbre performance de décembre 1964, *Le Silence de Marcel Duchamp est surestimé*, le chocolat renvoie à la semence gaspillée dans le *Grand Verre*. Cela fait de la masturbation une métonymie du mode de production artistique autoréférentielle de Duchamp. La prestation de Beuys est ainsi à la fois un hommage (pour avoir proposé au spectateur une nouvelle manière de réagir qui ne soit pas avant tout sensorielle ou esthétique) et une condamnation (Duchamp n'a pas transmuté des actions humaines élémentaires en un art étendu au social et au spirituel).

Frédérique Joseph-Lowery fait d'abord œuvre philologique, œuvre de précision. S'appuyant sur le manuscrit de Dalí offert par la famille Matisse au musée d'Art de Philadelphie, elle établit à la lettre un texte qui avait été malmené dans ses éditions française et américaine. Elle traite ensuite de l'appropriation par Dalí de certaines œuvres de

Duchamp et de la question de savoir dans quelle mesure le débordement de l'œuvre duchampienne dans les débordements daliniens est un empiètement significatif. Rendant hommage à la toile *Le roi et la reine traversés par les nus en vitesse*, Dalí l'avait accompagnée d'une pseudo-formule scientifique proche d'H₂O et, dans un exact « renvoi miroirique », il avait proposé – à l'inverse de la volonté iconoclaste de Duchamp et du cul chaud de la Joconde – une formule scientifique froide censée déssexualiser la Joconde. Et totalement opposée à Jean Roc (Henri-Pierre Roché) dans « Don Juan et la Joconde¹¹ ».

Jocondoclastie pré-duchampienne¹² :



2. Coquelin-Cadet, dans *Le Rire*, Paris, Paul Ollendorf, 1887, p. 5. La première Monna Lisa « assistée », par Sapeck.



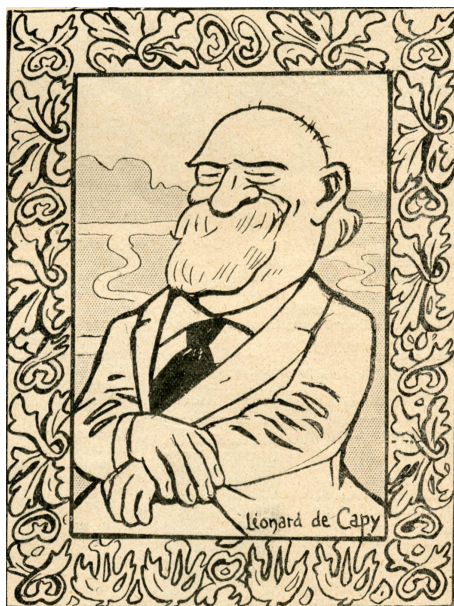
3. Une publicité, *Le Rire*, n° 136, 12 juin 1897.



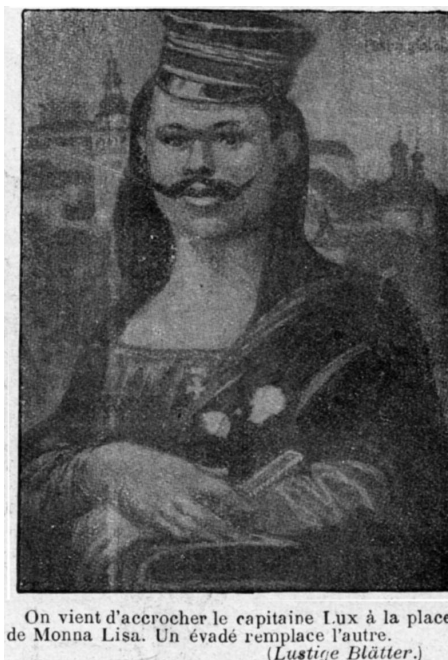
4. Une publicité, *Le Rire*, n° 136, 12 juin 1897.

11. Jean Roc, *Don Juan*, Paris, éditions de La Sirène, 1921, p. 177-180.

12. En clin d'œil à Jean Margat.



5. *Fantasio* n° 131, 1^{er} janvier 1912.



6. « Le capitaine Lux », *Le Rire*, 27 février 1912.

« L'air des cimes est le lait des crimes¹³. » Selon Ornella Volta, Rose Sélavy serait à Duchamp ce que la Joconde est à Léonard de Vinci, une figure brouillée comme roue ou rotorelief qui tourne mais dont le rayonnement ne se dément pas. L'identité de Rose fait question : son nom, son prénom, son sexe, son *habitus*, son « dés-lyre ». Prenant à la lettre la lettre pour pivot, Ecke Bonk en fait paraître les affinités :

ROSE
EROS¹⁴.

Lors de l'Exposition internationale du Surréalisme de 1959-1960 (où *Bed* de Rauschenberg est pour la première fois montré en France), Duchamp une fois encore marque ses distances avec André Breton. Cécile Bargues montre comment Duchamp, comme toujours, se singularise pour suggérer avec humour les chemins qu'emprunte son

13. Roger Vitrac, « Peau-Asie », *Littérature*, 1^{er} février-1^{er} mars 1923, repris dans *Dés-lyre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 31.

14. Ecke Bonk, *Typosophic Society*, 1991.



7. « Le Ministère des Joconds », *Fantasio* n° 179, 1^{er} janvier 1914.



8. *Guillaume II*, carte postale, 1918.

érotisme. Il y avait Sade, il y avait Bataille. Et il y eut Duchamp. Mais qui l'entendit? Enfin (mais on aurait pu commencer par là), c'est de séduction et des exégètes que se préoccupe Séverine Gossart. Pourquoi écrire sur Duchamp? Qu'est-ce qui dans l'œuvre de Duchamp et aussi désormais dans les études qu'elle suscite depuis les années 1950, continue de solliciter la raison et parfois les passions? Quelle relation à leur objet entretiennent ceux que l'on désigne sans nuance par le terme générique de « duchampiens », artistes, écrivains et chercheurs, – d'ailleurs duchampiens ou pas?

Si Duchamp fut un joueur d'échecs passionné et parfois compulsif, si ce mode de confrontation lui fut nécessaire, c'est qu'il trouvait sans doute là une économie satisfaisante. Au moins le temps d'un jeu appréciait-il de vivre et de revivre les sensations de ce qui pourrait paraître comme un comportement générateur d'angoisse : une logique qui fait face, à laquelle on ne comprend rien, et contre laquelle il faut inventer des processus de défense et d'attaque pour réussir à s'en sortir avec le sourire. Force est de le constater, aux échecs comme dans sa pratique singulière de l'art et de la vie, Duchamp éprouve sans cesse cette nécessité d'être confronté à ce qui lui échappe comme de proposer à son tour des énigmes en réponse. Autrement dit, dans tout échange – quel qu'il soit, par-delà le discours de surface, par-delà le déplacement selon des règles précises de pièces familières – domine toujours l'idée de déceler une logique dissimulée. L'érotisme est aussi ce qui se donne à découvrir par-delà la circulation convenue, polie, par exemple des mots, des attitudes, des regards, des signes et des tensions qui règlent les relations sociales d'un individu à l'autre. L'autre est ce secret dont il faut pour partager l'intimité, l'exception, calculer la martingale qui va le faire craquer. Et réciproquement. Pour qu'il prête attention, comment entrer dans le désir de l'autre?

L'œuvre de Duchamp attire de même ses joueurs comme par affinité; chacun, comme lors d'une partie d'échecs (... ou dans la vie) y répond selon ses déterminations, son histoire et son expérience. Chaque joueur confronte à l'autre sa logique comme un jeu, en « renvoi miroirique ». Comment installer la connivence si ce n'est en partageant comme un secret, fût-il de jeu d'échecs, de Polichinelle ou de « jeu du je »?