

Protée



Le corps selon Duchamp

Herman Parret

Volume 28, Number 3, 2000

Mélancolie entre les arts

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030608ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030608ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parret, H. (2000). Le corps selon Duchamp. *Protée*, 28(3), 88–100.
<https://doi.org/10.7202/030608ar>

Article abstract

Duchamp is highly appreciated as the founder of conceptual art. However, it has not been stressed enough that Duchamp develops a coherent practice of the concept-body. The concept of the essential body is put forward, with its mechanics, its fragments, its indices. It is impossible to think the Duchampian body without taking into account the necessity of the printing. The “glory of the print” introduces a topology of the “infra-mince”, a theme which has been developed by Duchamp in his *Notes*.

Hors dossier

À propos de Marcel Duchamp

LE CORPS SELON DUCHAMP

HERMAN PARRET

L'érotisme de précision de la machine
Fragments de chair essentiels
Indices fautifs et prothèse agonistique
Gloire des empreintes

Que Marcel Duchamp soit l'iconoclaste et le fourvoyeur des valeurs modernistes, qu'il soit l'éclaireur de l'art contemporain, personne n'en doute. La pratique du *ready-made* a problématisé la notion même d'œuvre d'art tout comme la fonction d'artiste, et on ne s'est pas encore remis de ce dur coup subversif qui a mis un point à tant de certitudes modernistes¹. Sous un angle plus constructif, Duchamp est glorifié comme le fondateur de l'art conceptuel, et c'est le *ready-made* qui ferait de l'art une apologie du concept. Urinoir, goutte-bouteilles, porte-manteaux, pelle, roue de bicyclette, tant de concepts-objets dont notre imaginaire fin de millénaire ne pourra plus jamais se défaire. Toutefois, l'arsenal duchampien est rempli avant tout de concepts-corps, et c'est le corps que Duchamp conceptualise dès 1909, l'année où il peint en impressionniste et avec tendresse le portrait de sa sœur Yvonne. Il analyse en 1911, en cubiste cette fois-ci, le mouvement du *Nu descendant un escalier*, pour laisser définitivement la peinture derrière lui vers 1914, geste théorique et pratique radicalement subversif, souvent commenté². Duchamp s'immerge ensuite dans l'iconographie de *La Mariée mise à nu par*

ses célibataires, même (1915-23). Après avoir vécu sans voix d'artiste pendant plusieurs décennies, Duchamp travaillera pendant vingt ans et dans le plus grand secret au concept radical de *corps-corps*, ce corps de femme aux membres amputés dont la masse de chair se construit autour d'une vulve rasée et abyssale : *Étant donnés* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage (1946-1966).

Le corps selon Duchamp ne se laisse prédiquer d'aucune catégorie esthétique – le corps n'est ni beau, ni sublime, ni gracieux, ni dégoûtant non plus –, aucune intériorité ne s'y manifeste, aucune phénoménologie n'y découvrira jamais quelque signifiante. Il s'agit en fait du *corps essentiel*, le corps marqué par le sexe et la mort, par *Éros* et *Thanatos*, et par rien d'autre. Quand Cabanne questionne Duchamp sur le rôle de l'érotisme dans son œuvre, il répond : « Énorme. Visible ou sous-jacent, partout », et Duchamp énonce à Jouffroy que le sexe est la seule chose qu'il prend vraiment au sérieux. Il est vrai que l'énergie érotique déborde les catégories sexuelles conformes, restrictives et répressives. Duchamp souligne avec insistance que l'« on est toujours à l'étroit dans son sexe », qu'*Éros* a plus de souffle³. Le sexe éclate dans toute la création (artistique, divine), et pourtant Duchamp prêche une certaine distance, voire une certaine modération. Cet effet de distanciation est créé par les jeux de mots et cette masse fourmillante de notes, fabuleuses à foison, à peine interprétables, de la *Boîte verte* de 1934 et de la *Boîte blanche* de 1966 ensuite. Ces fragments textuels ont un effet de distanciation, ils créent

une certaine indifférence à l'égard de ce sérieux essentiel qu'est le sexe, par leur ton d'humour, d'ironie, d'allégresse même. Pour Duchamp d'ailleurs, le sexe et la mort n'ont rien de tragique, au contraire «Éros, c'est la vie», et en matière de sexe et de mort, nous renseigne le doux sourire de Marcel, «il n'y a pas de solution puisqu'il n'y a pas de problème». Et pourtant l'iconographie duchampienne des corps n'est pas euphorisante du tout : ce sont des corps androgynes –Rose Sélavy–, corps mécaniques, tout en tuyaux et en trompes, corps fragmentarisés, corps *impuissants* de sexe et de mort, corps qui s'écoulent en difformité, corps «prothésisés». C'est bien de ce corps-là, dont Duchamp nous livre le concept, de ce corps essentiel, que nous nous permettons d'évoquer la figuration.

L'érotisme de précision de la machine

Duchamp vit à partir de 1912 le fantasme de la «grande machine». Le «cubisme viscéral» reste encore pour deux ans la contrainte lui permettant de focaliser la thématique qui s'accomplira ensuite dans *Le Grand Verre*. Nous nous limitons à la Mariée et son érotisme mécanique de précision. Le *Nu descendant un escalier* thématise l'érotisme de la nudité tandis que la *Vierge* [ill. 1], esquisse préliminaire pour *Le Grand Verre*, connote par son titre même l'univers explicitement sexuel. La Femme Artificielle s'installe, dans sa féminité, dans son artificialité. Dans *Le Passage de la Vierge à la Mariée* [ill. 2], le «tubisme» de Léger devient bien influent. Biologique, gynécologique, le corps de femme devient un amalgame d'éléments mécaniques et de surfaces abstraites, en mouvement vers la droite, donc «en passage». Passage, comme route anatomique d'une vierge vers une mariée, passage initiatique, mystique, vers la féminité accomplie. On aboutit ainsi à la figuration de la *Mariée* [ill. 3], toujours de 1912, qui s'installera deux ans plus tard et définitivement dans *Le Grand Verre*. Cette Mariée est moins baroque, plus schématique, plus compacte que la Vierge qui n'était qu'«en passage». Le désir d'homme, le regard voyeuriste est invité par Duchamp à disséquer avec une précision diagrammatique la machine cadavérique de la Femme et il y découvre ses secrets intimes, des organes viscéraux reliés par des tubes, trompes et cylindres. L'archétype mystique de la Féminité, l'Autre objectivé

du regard masculin, n'est rien qu'un moteur alchimique. La Mariée du *Grand Verre* [ill. 4] est l'aboutissement par schématisation, par épuration, rien que les organes essentiels pour le fonctionnement essentiel, celui d'aimer pour mourir. Duchamp a souvent analysé en détail le statut de la Mariée et décrit *in extenso* sa géométrie⁴. La Mariée, on le verra dans la suite, l'a fasciné et obsédé jusqu'à la fin de ses jours.

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même raconte le Voyage du gaz d'éclairage, voyage à tâtons tout au long des artères de cette machine à faire l'amour. Jaillissement des liquides gazeux, transportés, retardés, accélérés par le Moulin à eau, par la Broyeuse de chocolat, éparpillés par les Grands ciseaux, recueillis par la Baratte ventilateur. Quelle impuissance dans le passage vers le domaine de la Mariée ! Le contact avec l'Autre n'est pas de tact mais de regard. La flèche lestée du voyage du gaz d'éclairage se heurte aux Tableaux d'oculiste, et il ne reste que la Lentille de Kodak pour *contempler* le désir de la Mariée. Comme les Célibataires, la Mariée elle aussi est tout épanouissement. Sa mécanique complexe est solidement tenue en équilibre par la Guêpe et la Girouette, en bas, et elle produit par amour –comme une mère le lait amer de son sein– la Voix lactée chair, nébuleuse désireuse, généreuse, langage de la Mariée qui ne sera pas écouté, appel pour que le gaz d'éclairage *touche* et provoque l'orgasme vaporisant, explose dans la découverte de la quatrième dimension. Duchamp croyait à cette quatrième dimension, cet espace supérieur transcendant l'ennui des illusions de la perception sensorielle, espace de l'épanouissement des corps. Mais avant tout, Duchamp se référait à son *Grand Verre* comme à «cette grande saloperie», cette métaphore érotico-mécanique, cette iconologie sans honte de l'amour, cette spéculation a-sentimentale du passage de la Vierge à la Mariée, de l'opération voulue mais non réussie de dépucelage.

Scrutons un instant la figure de la Femme Artificielle. Son organe principal est le Pendu femelle rattaché en bas par la guêpe ou le cylindre-sexe et par la girouette. Allongée, nue –dénudée par l'insistance des regards des célibataires–, la Mariée est un petit moteur autonome dont les besoins sont alimentés par son propre parfum d'amour –essence d'amour–, par les étincelles de son magnéto-désir. Ce parfum, ces étincelles sont produites dans la Guêpe et transportées dans le Pendu Femelle,

beaucoup plus mobile que la partie correspondante du tableau de 1912 –il semble même que le Pendu Femelle, rien que légèrement attaché, peut tourner en rond sous la pression de l'essence d'amour. Tête et corps sont visibles, tout comme dans le tableau de 1912, avec cette différence que le Pendu Femelle commande la machine qui « crache » la Voie lactée.

Le dépositaire sémantique de ce programme iconographique est vaste et ouvert, et maints interprétants peuvent être construits en toute compatibilité. Phénoménologiquement, la Mariée n'est pas séduisante, et passablement absurde. Elle reste une inconnue, un hiéroglyphe à déchiffrer. Est-ce un fossile, le squelette d'un oiseau? Forme humaine quand même puisqu'elle est suspendue par un anneau –anneau nuptial, pourrait-on se demander– à un crochet, seule figuration réaliste dans le domaine de la Mariée? Insecte –excellente métaphore de l'inexorabilité de la pulsion sexuelle–, pantin, marionnette, pendue bien vivante puisque inspirée par le souffle gazeux que son cylindre-sexe génère, et qu'elle transmettra par des pulsations de jouissance à la Voie lactée chair. Beauté impersonnelle et pale de déesse lunaire autoritaire, sorte de Salammô, d'Hérodiade, de Salomé, sorte de cygne mallarméen dans *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, digne et lucide, sachant que son désir « évaporisant » cache mal sa frigidity.

Structuralement, le domaine de la Mariée est plus confus, plus diffus que celui des célibataires. Comprenant plus de lignes obliques, plus de courbes, le domaine de la Mariée est plus biologique que géométrique, plus organique sans doute que mécanique. Duchamp dans ses notes l'avait énoncé ainsi :

*La Mariée à sa base est un moteur. Mais avant d'être un moteur qui transmet sa puissance timide –elle est cette puissance timide même. Cette puissance timide est une sorte d'automobile, essence d'amour, qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir.*⁵

Par conséquent, la *puissance timide* est vitale et biologique avant de se transposer dans le mécanique. Le déshabillage de la Mariée dénude jusqu'au corps interne et nous dévoile les contractions viscérales des organes. La *Boîte verte* confirme l'intérêt de Duchamp pour les

machines, machines à vapeur, machines à fermentation, machines électriques, machines optiques également. Vapeur, fermentation, étincelles électriques, projection optique, en effet, guident, dans *Le Grand Verre*, le Voyage du gaz d'éclairage. Mais Duchamp est autant fasciné par la dissection anatomique et par la radiographie des organes internes –il prétend que la radiographie de deux corps pendant la copulation procure une photo instantanée de la quatrième dimension...

Duchamp feuilletait souvent les catalogues d'instruments médicaux, surtout des instruments gynécologiques, et il est certain qu'il a médité sur la valve Auvard [ill. 5], présentée dans le catalogue Hartmann de 1911⁶, instrument qui, en s'insérant dans l'utérus, réalise le plus grand degré de proximité avec l'essentiel. Réconciliation, par conséquent, du mécanique et du biologique, glissement métonymique étourdissant du contenu vers le contenant. Ne réprimons pas en cet instant cette découverte innommable. Le Pendu Femelle est une valve Auvard, et la figuration duchampienne de la Femme Artificielle est ainsi l'interface du biologique contenant et du mécanique contenu, interface de l'utérus moulant la valve Auvard. Le dessin que Duchamp réalise en février 1968 [ill. 6], quelques mois avant sa mort, nous montre sa dernière Mariée, enveloppée dans son halo fantasmagique, ce Pendu Femelle tout en chair cette fois. Continuité figurative d'une consistance étonnante : de la valve Auvard au Pendu Femelle, du Pendu Femelle à la Mariée qu'il amène avec lui dans la mort.

Le récit du Voyage du gaz d'éclairage met en scène une fabuleuse tragédie naturelle, mais une tragédie qui devrait nous inciter à l'allégresse, non aux pleurs. Duchamp, comme le voulait Nietzsche, dit OUI à la vie. *ÉpanOUissement, éblOUissement, jOUissance*, au cœur de ces trois mots typiquement duchampiens, il y a le mot de la fin : OUI⁷. Ni pessimiste, ni optimiste, la mise en scène du *Grand Verre* nous confronte avec le rite de l'amour, le besoin d'épanouissement des Célibataires et de la Mariée, le besoin de décharge de la semence, ce « gaz d'éclairage », en bas du *Grand Verre*, le besoin d'évaporation, de la lactification généreuse, en haut, semence et lait, liquides sacrifiés dans le rite de l'amour, sacrifiés en vain peut-être, et pourtant pas, utile quand même quand il faut apprendre à mourir tous les jours de sa vie.

Fragments de chair essentiels

Il va sans dire que le corps selon Duchamp ne doit rien au canon esthétique classique. Ce n'est pas le corps de «la vie moderne» non plus, comme chez Manet, ni le corps «existentiel» ou le corps vécu de l'intérieur. C'est bien plutôt le corps sur la table de dissection, sous l'œil du chirurgien, du gynécologue, toujours «sous l'œil de», des témoins oculaires dans *Le Grand Verre*, du voyeur qui perce son regard libidinal à travers les deux minuscules trous de la lourde porte qui rend la femme de *Étant donnés...*, qui se livre en *peepshow*, pour toujours intouchable. Étudions ces fragments de chair essentiels. Déjà en 1910, le *Portrait du Docteur Dumouchel* [ill. 7], grande réussite fauviste, inquiète par une particularité : des irisations entourent le visage comme un nimbe entoure la tête d'un saint, et surtout elles émanent de sa main gauche aux doigts écartés comme si eux-mêmes étaient la source de ce rayonnement. *Le Buisson*, de 1911, recrée ce phénomène de halo que l'on va d'ailleurs trouvé présent jusque dans *La Mariée mise à nu...* de 1968 que l'on vient de contempler. Duchamp déclarait : «Le halo autour de la main [du Docteur Dumouchel] [...] est un signe de mes préoccupations subconscientes vers un métaréalisme»⁸. Si l'irisation mauve de la main de Dumouchel est motivée par un geste antinaturaliste et par la défense d'un art non rétinien, il est vrai que figuralemment cette irisation a comme effet la *fragmentarisation* du corps, l'amputation, pour ainsi dire, de la main. La focalisation de la main, à cause de cette irisation, provoque la supposition d'une coupure. De la main au pied, de 1910 à 1959, ce pied cette fois-ci est réellement amputé et enfermé dans sa boîte de plastique. Cette nature morte horrifiante qu'est *Torture-morte* [ill. 8] est une plante de pied, peu visible en général, à peine socialisable. Le pied signifie le contact de l'homme avec la terre, aucun bonheur promis ici, rien que l'appétit de la vermine et la puanteur de la mort.

À la manière de Delvaux [ill. 13], collage de 1942, montre, dans un jeu spéculaire, des seins, fragment de la Mariée en chair présente dans son absence. Ces seins, en effet, sont pris dans une *lunette*, seins lunaires, sur le fond noir d'une nuit planétaire, éclairés par un soleil frontal tout rond. Et ce fragment de Mariée déploie même sa Voie lactée, ce ruban plié : les seins lunaires sont ainsi offerts en cadeau aux Célibataires. Cinq ans

plus tard, Duchamp fabrique plusieurs plâtres de sein – Maria Martins, femme de l'ambassadeur argentin à New York et maîtresse de Duchamp, sert à cette époque de modèle pour *Étant donnés...* et également pour ces plâtres de sein ; Maria Martins qui, dans la panoplie féminine peuplant la vie de Duchamp, a incarné sans aucun doute le plus parfaitement le fantasme de la Mariée. La couverture du catalogue de l'*Exposition Internationale du Surréalisme* de 1947 reprend *Prière de toucher* [ill. 9] : sur un fond noir, fabriqué en caoutchouc mousse, en trois dimensions et de grandeur nature, coloré, ce fragment de corps exalte une poétique sexuelle qui nous mène tout doucement vers l'essentiel, la vulve de la Mariée.

Le même sein se retrouve sur le corps, amputé de sa tête et de ses membres, dans une étude préliminaire de *Étant donnés...* [ill. 14], de 1948-49, étude intitulée *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*. La Mariée est enfin intégralement dévoilée, non plus dans la quatrième dimension, invisible et projetée dans *Le Grand Verre*, mais dans les trois dimensions bien réelles d'une «installation», qui n'en est pas vraiment une puisqu'on ne peut la contempler que d'un seul point de vue, dans une seule perspective, celle du voyeur⁹. L'érotisme chez Duchamp est entêtant, cérébral, obsessionnel. *Étant donnés...* s'organise tout entier autour du sexe béant, rasé, glabre d'une femme allongée comme après l'orgasme. *Étant donnés...*, il est vrai, tourne en dérision *L'Origine du monde* de Courbet et «cette perruque de blond sale» qui couvre le ventre de la femme exposée dans ce tableau. Comparé à *L'Origine du monde*, *Étant donnés...* ajoute la profondeur comme troisième dimension et offre un surcroît de visibilité : la lumière est trop intense et la chair trop grenue. D'après une description de Jean Clair, dans *Étant donnés...* «[le corps] apparaît comme une enveloppe sans intérieur, une carcasse vide, un moule en creux, une coque sans chair, une pellicule, un leurre»¹⁰. Un seule main est visible : elle brandit un Bec Auer incandescent et phallique, seule présence mâle, ce gaz d'éclairage fécondant mais tenu loin du sexe, non-rencontre encore tout comme au temps du *Grand Verre*, lampe tenue encore pour illuminer maximale l'indéniable *punctum*¹¹.

Duchamp produit en 1950, en pleine période de préparation de *Étant donnés...*, une sculpture en plâtre galvanisé. *Feuille de vigne femelle* [ill. 10] est une sculpture

moulée à partir d'un sexe féminin réel, et elle sera photographiée pour la couverture du livre intitulé *Le Surréalisme, même 1* d'André Breton, en 1956. Cet objet est l'empreinte d'une aine féminine, un moule qui s'applique sur les *pudenda* féminins comme ces feuilles de vigne jadis appliquées sur le sexe d'Apollon. *Objet-Dard* [ill. 11] – le jeu homonymique est remarquable – est le contre-pied de la *Feuille de vigne femelle*, ou pas ? En tout cas, c'est une empreinte également, mais plutôt un moulage qu'un moule. *Objet-Dard* n'est sans doute pas une fantaisie phallique mais un moule intime et profond de l'organe féminin, son relevé minutieux¹². Autre valve Auvard, en conséquence. Duchamp insiste ainsi sur la réversibilité des organes femelle et mâle. *Objet-Dard* a effectivement une apparence phallique mais en fait il s'agit plutôt d'une structure en doigt de gant retourné. D'ailleurs, ce tube pseudo-phallique s'infléchit curieusement et, comme dans la topologie de la Bouteille de Klein que Duchamp connaissait très bien, « on peut prolonger cet infléchissement en imagination jusqu'à le faire pénétrer dans l'espèce de racine dont il est issu »¹³. L'hermaphrodisme a toujours tenté Duchamp, il suffit de penser à son jeu sur le travesti : Marcel Duchamp est Rose Sélavy, la verge est le moule de la vulve, topologie duchampienne abolissant la différence sexuelle¹⁴.

Topologie des passages infinitésimaux, des différences *infra-minces* – le terme *infra-mince* est chéri par Duchamp¹⁵. Vulve et verge sont des identiques à intervalle *infra-mince*, comme des jumeaux, comme deux gouttes d'eau. Les *Notes* de Duchamp comportent un chapitre entier sur *Infra-mince*¹⁶, avec une série désordonnée d'exemples parfois assez éclairants. Duchamp s'y demande quel est le rapport de l'*infra-mince* avec le principe d'identité. L'*infra-mince* est dans la réflexion du miroir ou de verre, dans la transparence : « peinture sur verre vue du côté non peint donne un *infra-mince* ». Ou encore : « la différence entre deux objets faits en série (sortis du même moule) est un *infra-mince* quand le maximum de précision est obtenu ». Non seulement la transparence génère l'*infra-mince* mais le toucher également. « Caresses *infra-minces* » : dans le domaine du toucher (« planer à fleur d'une autre surface : on passe par des moments *infra-minces* »), comme d'ailleurs dans celui des odeurs (« odeurs plus *infra-minces* que les couleurs »), la « différence séparative » est *infra-mince*. Georges Didi-

Huberman considère l'hypothèse de l'*infra-mince* comme le véritable *portant théorique* de l'œuvre entière¹⁷, et il constate que cette hypothèse fait convertir chez Duchamp aisément l'*optique* vers le *tactique*. « Contact et *infra-mince* » avait noté Duchamp : l'*infra-mince*, presque non identifiable, est avant tout un écart tactile, une possibilité physique subliminale. L'hypothèse de l'*infra-mince*, il est vrai, semble reposer sur une phénoménologie de l'*affleurement*. Si c'est vrai que l'écart visuel fait signe vers le contact, il est vrai aussi que dans le toucher il n'y aura jamais identité de deux objets : l'écart *infra-mince* subsiste même « s'il y a une approximation pratique de la similarité ». Pas la perfection du même, pas de répétition, mais seule la ressemblance qui marque les produits de *reproduction* (Duchamp distingue bien clairement entre répétition et reproduction).

Et surtout, pour Duchamp, la topologie de l'*infra-mince* marque et génère l'*érotisme* : l'*érotisme* est la force identitaire de la différence *infra-mince*. Le caractère *infra-mince* de l'*approximation* est celui de la *caresse*. L'*approximation* est progressive¹⁸ : elle peut être inchoative mais également optimale comme dans l'emboîtement ou l'interpénétration. C'est le cas de *Coin de chasteté* [ill. 15], œuvre en plâtre galvanisé et plastique dentaire, de 1954. *Coin de chasteté* représente précisément l'enchaînement de la *Feuille de vigne femelle* (1950) et de l'*Objet-Dard* (1951), ces deux objets jumeaux s'engendrant réciproquement comme la Bouteille de Klein. On voit bien comment, dans *Coin de chasteté*, les « caresses *infra-minces* » sont dans le limage ou le polissage, et surtout dans la *galvanisation*, technique éminemment duchampienne. Notons également la curiosité duchampienne pour les surfaces rasées : le sexe féminin rasé de *Étant donnés...* en est un excellent exemple. Par conséquent, *Coin de chasteté* illustre comment l'*approximation* se réalise optimalement dans l'emboîtement d'un plein et d'un creux. À première vue, *Coin de chasteté* ressemble à une dent prise dans la gencive. Et pourtant le fantasme de la *vagina dentata* fonctionne symboliquement. Duchamp était particulièrement sceptique devant les interprétations psychanalytiques de ses œuvres, ici par exemple : l'angoisse mâle devant le sexe féminin perçu comme une bouche dentée. L'implantation du moulage en plastique dans la matrice consacre, pour Duchamp, l'*infra-mince*, la contiguïté métonymique du

contenant et du contenu, du convexe et du concave, du plein et du creux.

En conclusion provisoire, la fragmentarisation du corps chez Duchamp a un double effet : la *focalisation sur les fragments essentiels* – sein, vulve, verge – et la *réduction de la différence sexuelle* à une topologie de l'infra-mince, apologie de l'hermaphrodisme.

Indices fautifs et prothèse agonistique

L'art de Marcel Duchamp, c'est dire la sémio-érotique de Rose Sélavy, est *indiciel*. Aucun objet de la nébuleuse duchampienne n'est symbolique ni iconique. Duchamp exalte l'enchaînement des différences infra-minces, la métonymisation des concepts, la contiguïté des matières. Méfiance de l'allégorie, du symbolisme. Le signifiant ne signifie pas par convention comme le langage « sérieux », l'art à message ou l'art expressif, mais il signifie par la chance des associations. Ainsi signifie cette série ininterrompue de calembours duchampiens. L'art ne raconte rien, ne renvoie à rien, il syntagmatise le convexe et le concave, le plein et le creux, la verge et la vulve selon la topologie de l'infra-mince. Rien de symbolique, par conséquent, aucun renvoi à un signifié par un signifiant arbitraire. Rien d'iconique non plus puisque aucune ontologie de référents n'invite à la *mimésis*. Il n'y a rien à représenter selon la noble *manera* et avec le *buon gusto* de l'Art-majuscule puisque l'essentiel est *ready-made*. Reste l'*indice*. L'art est l'empreinte de la vie : s'il y a distance entre art et vie, elle ne peut être qu'infra-mince. Comme *Objet-Dard* est l'indice de *Feuille de vigne femelle*. L'art-minuscule de Duchamp est un champ d'*indices*. C'est sur le fonds du *corps-corps* que les fragments de chair essentiels s'indexicalisent réciproquement. Le geste artistique est une opération d'indexicalisation selon la topologie de l'infra-mince, et nous voudrions illustrer trois stratégies duchampiennes d'indexicalisation : l'*appropriation*, la *coupure*, la *prothèse*, dans l'ordre d'une dramatisation croissante puisque la prothèse chez Duchamp, on le verra, pointe vers la mort.

On peut aller vite sur la stratégie d'*appropriation* du « ready-made rectifié » qu'est *L.H.O.O.Q.* (« elle a chaud au cul »), de 1919, date vers laquelle Freud démontrait l'homosexualité de Leonardo. Profanation dadaïste ou pas, la Mona Lisa devient victime d'une appropriation.

La transposition que Duchamp effectue fait transgresser le seuil de la proximité infra-mince du féminin et du masculin : *conjunctio oppositorum* par quelques traits de crayon, appropriation d'une œuvre d'art parmi les plus sublimes par un Duchamp qui, déjà à cette époque du *Grand Verre*, est saisi par la topologie de l'infra-mince. *L.H.O.O.Q.* illustre une transposition qui *indexicalise* l'infra-mince sexuel, par conséquent le *corps essentiel*.

Stratégie d'indexicalisation plus dramatique, celle de la *coupure*. Vingt exemplaires de *La Boîte en valise* contiennent le *Paysage fautif* [ill. 16], et huit autres cette constellation *sans titre* [Poils coupés] [ill. 17]. Coupure au sens littéral du terme : des poils de la tête, d'en dessous des aisselles et des poils pubiens sont collés sur un rectangle de plastique. Cette composition suggestive sert d'indice du corps féminin. *Paysage fautif* est un rectangle de toile noire, décolorée partiellement par les restes séchés de sperme. Ce « paysage » étrange a pris de belles couleurs oxydées, et il ne représente pas une « faute » plus grave que celle d'une masturbation dans le jeu érotique¹⁹. Coupure des poils, jet de sperme, autre stratégie d'indexicalisation pointant vers le *corps essentiel*.

Stratégie d'indexicalisation sans doute culminante, celle de la *prothèse* puisque l'infra-mince règle ici maximale la topologie signifiante. *With my tongue in my cheek* (1959) [ill. 18] est une expression idiomatique en anglais qui signifie que l'on parle sans l'intention d'être vraiment sincère. L'humour, voire l'ironie, ne peut masquer le statut agonistique de cet autoportrait²⁰. Georges Didi-Huberman y voit surtout un « malaise dans la représentation », la brutalité en tant que caractéristique essentielle de l'ironie duchampienne²¹. Il nous semble que l'on peut aller plus loin sans tomber dans une interprétation trop facilement existentielle. *With my tongue in my cheek*, en effet, est un autoportrait d'un homme de soixante-douze ans, bas-relief fabriqué de plâtre sur papier avec dessin au crayon, monté sur bois. Plâtre encore de la prothèse comme le plâtre de la *Feuille de vigne femelle*, de l'*Objet-Dard* et du *Coin de chasteté*. Duchamp met littéralement la langue dans la joue et il la fait ainsi gonfler. Le plâtre est un moule qui remplit la joue creuse du vieil homme et lui donne un relief exagéré. Il s'agit bien d'un masque funéraire mais l'œil ouvert – qui n'aurait pas pu être plâtré – marque encore la vie bien que le regard soit fossilisé. L'apparence est mortuaire,

également dans l'absence de couleur, marche vers la mort d'un toujours vivant. La prothèse en plâtre génère une double signifiante. D'une part, elle remplit un manque, l'absence de joue, l'absence d'un corps en vie, mais, d'autre part, par sa blancheur elle semble «manger» la vie en progressant tentaculairement jusqu'à ce que toute la tête soit plâtrée, jusqu'à ce que le masque funéraire soit complet. La prothèse préserve l'illusion de vie à travers l'image de la mort. Par conséquent, est figuré ici le *seuil* de la vie devant la mort, l'*empreinte* de la mort dans la vie, le *moulage* inexorable de la vie par la mort. L'écart vie-mort est infra-mince. On est en plein dans la sémiotique duchampienne, sans doute dans sa culmination. La progression agonistique gagne et la «prothétisation» se complète. Duchamp supervise une année avant sa mort, au printemps 1967, l'assemblage d'un masque funéraire en bronze soutenu par un bras implanté dans un fragment de son jeu d'échecs favori [ill. 12]. Le sculpteur Alfred Wolkenberg avait *moulé* le visage et le bras droit de Duchamp à cette fin. Un cheval d'échecs assiste, la tête courbée, à cette mécanisation, cette fragmentarisation, cette indexicalisation de la fin.

Gloire des empreintes

L'infra-mince se réalise par excellence par le *moulage*. Tout dynamisme créateur d'ailleurs est placé par Duchamp sous le signe de l'*empreinte*, de la *trace*, du *moulage*²². Personne mieux que Georges Didi-Huberman a étudié l'exigence de l'empreinte chez Duchamp. Le vocabulaire de l'empreinte est omniprésent dans les *Notes* duchampiennes, tout au long des années. Mais plus important est que le paradigme duchampien du moule suppose, dans la pratique artistique, la production d'une *forme par contact*. Ainsi l'empreinte-mouvement, l'inscription mouvante est celle de la photographie et de l'imprimerie. Le «technicien bienveillant», l'artisan qu'est l'artiste, est avant tout un imprimeur. Le champ technique du métier méticuleux et précis d'artiste exige de l'expérience et une heuristique des supports et matériaux.

Le hasard et la précision s'associent dans la production de l'empreinte. L'empreinte donne naissance à des formes mais elle produit en même temps un renversement de sens de ces formes. Il est vrai que l'empreinte ne témoigne que de la *quasi-réversibilité* des choses: la ressemblance de contact qui marque n'importe quelle empreinte nous impose un écart, infra-mince il est vrai mais infra-mince quand même. La «précision tactile», même si elle mène idéalement à l'enchâssement ou à l'interpénétration, comporte une dimension d'*indifférence*, l'indifférence de l'écart. *Le semblable tient au différent et le différent au semblable*. Mais produire le semblable est produire l'écart, le dissemblable à lui-même, le même comme négativité. Si on peut oser une esquisse de l'«ontologie» de Duchamp, ce serait bien celle-là: «un, c'est l'unité, c'est la *mêmeté* close. Deux, c'est la dualité, c'est l'*opposition* sèche. Il faut donc ajouter le «trois», c'est-à-dire l'*ouverture dialectique de la différence*»²³.

* * *

Concluons. La pratique duchampienne met en scène, avec allégresse toujours, le concept du *corps essentiel*, de sa mécanique, de ses fragments, de ses indices. Le désir pousse la vie vers la mort. Il y a de l'impuissance dans le regard du voyeur et dans la pulsion des Célibataires. Vivre la quatrième dimension n'est pas pour aujourd'hui. La Mariée s'esquive et la fusion n'est qu'un fantasme. Nous vivons la topologie de l'infra-mince, dans la rencontre avec l'Autre, dans la rencontre avec la mort. Écart infra-mince il y aura toujours. L'art ne témoigne pas du désir ni de la mort, mais de l'écart infra-mince entre moi et l'Autre dans le désir, l'écart infra-mince entre la vie et la mort. La mort est la prothèse de la vie, c'est ce que nous laisse voir *With my tongue in my cheek*. L'art de Duchamp, d'après Duchamp, s'installe dans l'infra-mince qui sépare *Éros* et *Thanatos*, s'installe dans l'infra-mince espace qui sépare la mort de la vie, toujours, quand même.

NOTES

1. *The Complete Works of Marcel Duchamp* de A. Schwartz (New York, Delano Greenidge Ed., 1997 ; 3^e éd. revue et augmentée) est un outil de travail indispensable bien que le texte de Schwartz, qui sert d'introduction au catalogue raisonné, est souvent assez spéculatif. À part les classiques sur Duchamp (R. Lebel, T. de Duve, J. Suquet, F. Naumann et J. Clair, entre autres), le *Marcel Duchamp* de D. Ades, N. Cox et D. Hopkins (Londres, Thames & Hudson, 1999) est une excellente introduction à Duchamp. Une sélection de la correspondance de Duchamp vient d'être publiée par F. M. Naumann et H. Obalk sous le titre de *Affectionately, Marcel* (Ghent/Amsterdam, Ludion, 2000). Les lettres publiées ne comportent que peu d'éléments substantiels pour la compréhension de l'œuvre de Duchamp et elles ajoutent surtout des suppléments d'information concernant la biographie intellectuelle de Duchamp.
2. D. Judovitz, dans *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995), expose en profondeur les motifs et les effets de cette décision radicale de Duchamp de ne plus peindre et elle n'hésite pas à en donner une explication psychanalytique. Le livre de Judovitz, dans la masse de littérature secondaire sur Duchamp depuis dix ans, se distingue par son point de vue original et globalisant.
3. R. Dadoun, *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, Paris, Hachette, 1996, p. 79.
4. « En général, si ce moteur mariée doit apparaître comme une apothéose de virginité c'est-à-dire le désir ignorant, le désir blanc (avec une pointe de malice) et s'il (graphiquement) n'a pas besoin de satisfaire aux lois de l'équilibre pesant, néanmoins, une potence de métal brillant pourra simuler l'attache de la pucelle à ses amies et parents. [...] Tout l'importance graphique est pour cet épanouissement cinématique. [...] Cet épanouissement cinématique est commandé par la mise à nu électrique. [...] Dans cet épanouissement, la mariée se présente nue sous deux apparences : la première, celle de la mise à nu par les célibataires, la seconde apparence, celle imaginative-volontaire de la mariée ». (M. Duchamp, dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 62-63).
5. *Ibid.*, p. 62.
6. Je dois cette information à J. A. Ramirez, *Duchamp. Love and Death*, Even, London, Reaktion Books, 1998, p. 139. Le livre de Ramirez pose les questions essentielles à propos de Duchamp.
7. Cette remarque superbe est faite par J. Suquet, *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 77.
8. J. Clair développe l'idée que Duchamp va ainsi à l'encontre du naturalisme, qu'il veut faire un « art non rétinien » et qu'il se laisse inspirer à ce propos par les découvertes de la radiographie, par des études de

physique concernant la magnétisation et par les possibilités de la photographie (*Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris, Éd. Du Chêne, 1977, p. 14-25).

9. T. de Duve, dans *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition* (Nîmes, Chambon, 1989), est parmi ceux qui estiment que *Étant donné...* constitue plutôt une régression dans l'œuvre de Duchamp. Dans *Le Grand Verre*, « Duchamp imagine la rencontre de l'objet et du public à la manière de cette rencontre manquée, manquée du moins pour les célibataires enchaînés dans les trois dimensions de l'espace, mais qui réussirait si le saut dans la quatrième dimension était possible » (p. 33), mais *Étant donné...* n'ouvre même plus cette possibilité de la quatrième dimension : le regardeur y est confronté bilatéralement et en solipsiste avec l'objet réel à trois dimensions, et pourtant « l'art a lieu dans la quatrième dimension où l'épanouissement horizontal volontaire de la mariée va à la rencontre de l'épanouissement vertical de la mise à nu par ses célibataires et produit l'épanouissement vertical par conciliation » (p. 39). Épanouissement et quatrième dimension sont intrinsèquement liés. J.-F. Lyotard, dans *Les Transformateurs Duchamp* (Paris, Galilée, 1977), cite à ce propos Duchamp lui-même, dans un entretien avec A. Schwartz, et il commente ainsi : « [...] Monsieur Marcel se travestit en Mlle Rose et travaille les "coupures". Passant outre à l'importance donnée à la différence des sexes, et donc à leur réconciliation, il va au-delà, *beyond sex*. "Le sexe n'est pas la quatrième dimension. Il est tridimensionnel aussi bien que quadridimensionnel. On peut certes exprimer un par-delà le sexe en le transférant dans une quatrième dimension. Mais la quatrième dimension n'est pas le sexe en tant que tel. Le sexe n'est qu'un attribut, il peut être transféré dans une quatrième dimension, mais il ne constitue pas la définition ou le statut de la quatrième dimension. Le sexe est le sexe". Le sexe, le premier, le deuxième, le troisième, etc., est un produit d'identification, une fiche de la police des désirs : ce que la *costruzione legittima* fait des espaces passionnels » (p. 94-95).
10. J. Clair, « Sexe et topologie », dans *Marcel Duchamp, l'abécédaire*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977, p. 55. Voir également D. Judovitz, *op. cit.*, p. 202-219, pour une interprétation consistante de la Mariée de *Étant donné...*
11. J.-F. Lyotard donne la description suivante du *punctum* : « La vulve qu'on ne peut manquer de remarquer, on ne voit que ça, est dépouillée de toute fourrure (alors que les aisselles sont garnies, ce n'est pas une enfant), les cuisses sont écartelées, les grandes lèvres en érection sont ouvertes, elles laissent apercevoir non seulement les petites lèvres tumescentes, mais l'orifice béant du vagin et même les bulbes vestibulaires gonflés, autour de la commissure inférieure. La vulve élève la vue ? Ou : la vulve lève la vue ? » (*op. cit.*, p. 143).

12. A. Schwartz, *op. cit.*, vol. 1, p. 228-229, soutient le premier point de vue, comme d'ailleurs la plupart des critiques duchampiens, tandis que J. Clair (*art. cit.*, p. 56-59) soutient le second point de vue. Je penche plutôt vers l'interprétation de J. Clair.

13. J. Clair, *art. cit.*, p. 56.

14. Clair se dit d'accord avec Schwartz pour insister sur l'hermaphrodisme comme thème essentiel de l'œuvre de Duchamp. «Le modèle vient des géométries non euclidiennes [...] La transsexualité chez Duchamp – son jeu sur le travesti, qui va de Rose Sélavy jusqu'au (de façon mineure mais aussi significative) *Couple de tabliers* (des manchons qui peuvent se retourner comme des doigts de gant) –, est une sorte d'expérience ontologique naïve d'une idéalité mathématique où s'abolit la différenciation sexuelle» (dans *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 168).

15. J. Clair cite, dans *Duchamp et la photographie*, un entretien de Duchamp avec D. de Rougemont en 1945 où il précise cette notion d'*infra-mince* : «[C'est quelque chose] qui échappe à nos définitions scientifiques. J'ai pris à dessein le mot *mince* qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'*infra-mince*. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince... À étudier! ... C'est une catégorie qui m'a beaucoup occupé depuis dix ans» (p. 96). Et J. Clair de commenter : «L'*infra-mince* serait ainsi le degré qualitatif où le même se transforme en son contraire, sans qu'on puisse exactement décider qui est encore le même et qui est déjà l'autre. D'un point de vue purement géométrique, on pourrait dire que c'est la notion qui fait intervenir le passage à la limite. [...] Mais du point de vue plus sensible, plus intuitif, on pourrait dire que l'*infra-mince* est la lisière infiniment mince qui définit un *seuil* : seuil d'audition, seuil de vision, seuil d'odorat, tout ce qui ressortit au plus aiguisé de la sensation. La touche imperceptible, infinitésimale que le sculpteur – un Brancusi, par exemple – donne à une courbe pour obtenir l'effet désiré relève de l'*infra-mince*. Aussi bien Duchamp définit-il encore l'*infra-mince* comme la différence entre le creux d'un *moule* et le plein du *moulage* correspondant» (p. 98).

16. M. Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19-47.

17. G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre-Pompidou, 1997, p. 167.

18. Les *Notes* comportent un passage où Duchamp évoque cette progression dans l'approximation : «Limage - polissage - La lime *infra-mince* - papier de verre - toile émeri, ponçage du laque, souvent ces opérations atteignent à l'*infra-mince*. Coupage - coupant (passicot, lames de rasoir), glissage - séchage - collage, viscosité - cassage. Brûlage, fondage [...] Porosité - imbibage (papier buvard). Perméabilité à l'eau et à l'air (cuir). Enfonçage (clous, plante de flèche), frottage, grattage - ajustage, repérage (camouflage, retissage - ou réparation mécanismique). Adhérence, collage - Empesage - Caresses *infra-minces*» (*Notes*, 26-28, 27).

19. A. Gervais note à propos de *Paysage fautif* que «Duchamp ira jusqu'à inscrire au cœur même du seul isme qui lui soit cher, l'érotisme, au cœur même d'un seul acte, l'acte d'amour» (*C'est. Marcel Duchamp dans «la fantaisie heureuse de l'histoire»*, Nîmes, Chambon, 2000, p. 291). Voici la description de l'œuvre : «à usage privé, est fait de sperme sur astralon, tissu transparent, lui-même sur satin noir, tissu opaque» (p. 289). Gervais reconstruit tout l'intertexte et les jeux de mots autour de *Paysage fautif*.

20. Voir D. Judovitz, *op. cit.*, p. 114-119, pour une interprétation psychanalytique de *With my tongue in my cheek*. Elle voit également une relation originale avec l'intérêt que Duchamp portait à la numismatique, interprétant *With my tongue in my cheek* comme une médaille «progressante» (p. 185-194).

21. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 173.

22. G. Wajcman généralise «cette technique artistique pratique de rien du tout» qu'est le moulage : le moulage est capable de «faire surgir une figure logique absolument bouleversante, qui est le Rien positif», l'Absence comme Objet (*L'Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 149-150). «Nous serions conduits à ceci que ces œuvres, ces objets qui recueillent l'absence de l'objet qui les complète sont, en somme et tout bien considéré, des *moules*, des moules négatifs, dans quoi se coule le manque, qui devient ainsi la forme «positive», l'objet moulé. D'où l'idée qui prend forme de considérer *Fountain* comme une première version, au moins un antécédent logique de la *Feuille de vigne femelle*, moulage d'un sexe féminin, ce qui restitue un creux en relief montagneux, le positif érigé d'une fente. Bien sûr, c'est un chibre, façon *Objet-Dard*, qui vient d'abord à l'esprit comme le complément absent, naturel, de la *Fountain*» (p. 84). Hypothèse hardie mais séduisante, il nous semble.

23. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 163.

Les illustrations de Marcel Duchamp

1. *Vierge n° 2*, 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
2. *Le Passage de la Vierge à la Mariée*, 1912. Museum of Modern Art, New York.
3. *Mariée*, 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
4. *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923. Détail du Pendu femelle. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
5. *Valve Auvard*, tirée du catalogue Hartmann de 1911.
6. *La Mariée mise à nu...*, 1968. Collection particulière, Paris.
7. *Portrait du Docteur Dumouchel*, 1910. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
8. *Torture-morte*, 1959. Musée national d'art moderne, Paris.
9. *Prière de toucher*, 1947. Couverture pour le catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme à la Galerie Maeght, Paris.
10. *Feuille de vigne femelle*, 1950. Collection particulière, Paris.
11. *Objet-Dard*, 1951. Collection particulière, Paris.
12. *Autoportrait de Duchamp*, 1968. Masque funéraire de Duchamp réalisé par le sculpteur Alfred Wolkenberg (moulage du visage et du bras droit de Duchamp).
13. *À la manière de Delvaux*, 1942. Collection Veras et Arturo Schwarz, Milan.
14. *Le gaz d'éclairage et la chute d'eau*, 1948-1949. Moderna Museet, Stockholm. Étude préliminaire de *Étant donnés* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946-1966.
15. *Coin de chasteté*, 1954. Collection particulière, Paris.
16. *Paysage fautif* dans *La Boîte en valise*, 1936-1941. Musée national d'art moderne, Paris.
17. *Sans titre* [Pois coupés] dans *La Boîte en valise*, 1936-1941. Musée national d'art moderne, Paris.
18. *With my tongue in my cheek*, 1959. Musée national d'art moderne, Paris.



1



2



3



4



5



6



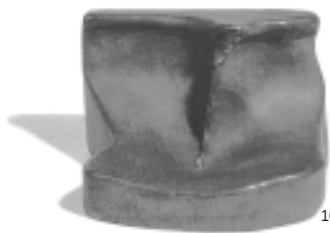
7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18