

DUCHAMP

TUER LA PEINTURE

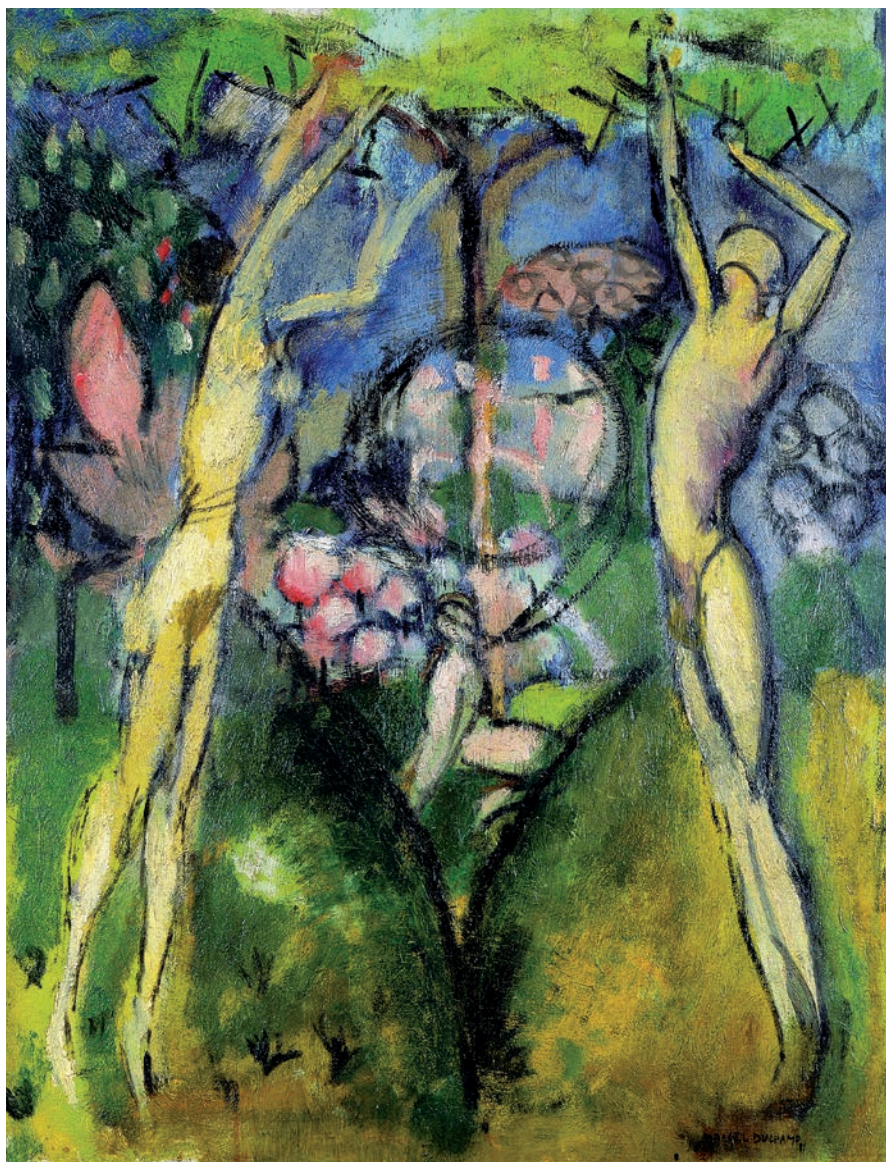
Étienne Barilier

Montrer que Duchamp fut un peintre comme les autres, ou presque, et n'a pas « tué la peinture », au contraire de ce qu'on imagine. Telle est l'ambition d'une exposition parisienne. Que faut-il en penser ?

Elle frise la provocation, l'exposition que le Centre Pompidou consacre au père spirituel des avant-gardes – spirituel dans les deux sens du terme. Et cela dès son titre : *Marcel Duchamp / La peinture, même*. Bien sûr, les derniers mots reprennent ceux de l'œuvre célèbre qui nous est présentée en fin de parcours : *Le grand verre, ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Cependant, il suffit d'ôter une virgule pour lire, avec un sursaut de stupeur scandalisée ou délicieuse, que Duchamp serait *la peinture même*.

Le communiqué de presse assume cette audace : « Approche inédite, sciemment paradoxale, l'exposition entend montrer les tableaux de celui qui, selon la *doxa* moderniste, a tué la peinture ». Nous sommes alors conduits, de salle en salle, par étapes successives, jusqu'à l'œuvre emblématique et « testamentaire » de l'artiste, le *Grand verre*. Une œuvre qu'au premier regard on dirait fille de Dada, ou mère de Dali : un miroir qui ne mire pas, une vitre transparente à des mondes inconnus ; les objets biscornus qu'il contient sont pris dans le verre comme des insectes dans l'ambre.

On est bien loin, donc, de toute idée classique de « peinture ». Pourtant, nous assure-t-on, cette œuvre inclassable vous est plus familière que vous ne croyez. Elle marque un aboutissement, pas une rupture : elle est nourrie d'œuvres picturales ou sculpturales antérieures ; celles de Duchamp, mais aussi celles de bien d'autres peintres. Elle procède en outre de fantasmes érotiques, de méditations



scientifiques et d'objets mécaniques dont on peut faire l'inventaire. Bref, le dernier Duchamp, le plus radical et le plus novateur, ne s'est pas affirmé contre cette peinture qu'il a si longuement pratiquée, et jamais vraiment reniée.

On l'a compris : l'enjeu d'une telle exposition n'est pas seulement artistique. Il risque fort d'être idéologique : le Duchamp le plus iconoclaste fut et demeure la caution majeure des avant-gardes, dont les courants prennent leur source à la trop fameuse *Fontaine*, le fameux *ready made* de 1917. Dès lors, faire de l'iconoclaste un iconophile, n'est-ce pas le trahir au nom d'une vision nostalgique et réactionnaire ? N'est-ce pas faire, du héraut de la modernité, le gardien de la tradition ?

Il faut juger sur pièces. L'exposition de Beaubourg nous présente donc, pour nous préparer au *Grand verre*, tout un cortège de peintres qui purent inspirer Duchamp : Manet, Matisse, Delaunay, Picabia, Kandinsky, Derain, Chirico, Jacques Villon, mais aussi Cranach l'Ancien, Böcklin ou Odilon Redon. Quant aux œuvres picturales de Duchamp lui-même, leur dette à l'égard de Manet ou de Cézanne, comme leur proximité avec le futurisme ou le cubisme, est incontestable.

Puis viennent quelques *Ready made*, les *Stoppages étalon*, la *Broyeuse de chocolat*, et surtout une réplique au 1/10 de l'œuvre qui demeura ignorée jusqu'à sa mort, et qui, avec le *Grand Verre*, est son travail ultime : *Étant donnés* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... : une cascade, inspirée par celle du Forestay, non loin de Chexbres, au-dessus du Léman, s'aperçoit dans les lointains d'un étrange crevé qui rappelle la *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci. La Vierge, cependant, est une femme nue, aux jambes ouvertes comme celles de *l'Origine du monde* de Courbet ; on ne voit pas sa tête ; elle tient dans sa main gauche, comme la statue de la Liberté tient sa torche, un bec de gaz allumé. L'œuvre se regarde à travers une fente de porte : dans cette espèce de peep-show, nous sommes voyeurs d'une chair ni morte ni vivante, étalée dans une broussaille de réminiscences artistiques. Enfin, nous voici parvenus devant le *Grand Verre*, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Et la question se repose : cette œuvre nous apparaît-elle plus familière désormais ? Les organisateurs de l'exposition ont-ils eu raison de placer son auteur sous le signe de la continuité plutôt que de la rupture ? Est-ce que Duchamp, loin d'avoir « tué la peinture », l'a tout au contraire honorée, y compris dans ses créations les plus insolites et les plus inclassables ?

On l'a compris : l'enjeu d'une telle exposition n'est pas seulement artistique. Il risque fort d'être idéologique.

Oui et non. Oui parce qu'en effet, les œuvres picturales qui nous sont présentées témoignent irrécusamment que le premier Duchamp fut un homme de la palette et du pinceau. De même, les œuvres scientifiques ou parascientifiques dont il a pu s'inspirer, et dont des échantillons nous sont également présentés dans l'exposition, le montrent fasciné par les mystères de la vision comme par le phénomène du « mécanique plaqué sur du vivant ». De même, Duchamp fut requis par le mystère du temps, cette quatrième dimension qui cherche à se faire une place, non pas tant à côté des trois autres qu'au beau milieu d'elles, pour les perturber, les tordre, les disjoindre, les réduire à merci. Et dès lors, on peut comprendre un peu mieux comment et pourquoi cet artiste a passé des années à construire *Étant donnés* et *Le Grand Verre*, ces monstres technico-plastiques.

Oui, du premier au dernier Duchamp, il y a continuité. Mais en même temps, non : la rupture demeure. Un gouffre s'est ouvert, qu'on ne peut combler. Si les premières œuvres de l'artiste, ses modèles, ses lectures, ses passions scientifiques, expliquent le *Grand Verre*, elles ne l'impliquent pas : notre intelligence peut comprendre leur rapport, mais notre sensibilité demeure démunie, abasourdie. Le dernier Duchamp inaugure cette longue série des œuvres modernes et contemporaines

Le Printemps ou Jeune homme et jeune fille dans le printemps, 1911
Huile sur toile, 65.70 x 50.20 cm
The Vera and Arturo Scharz
Collection of Dada and Surrealist
Art in the Israel Museum
Collection, Jérusalem
© succession Marcel Duchamp /
ADAGP, Paris 2014



Le Grand Verre (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.)
1915-1923 / 1991-1992, 2^e version
Huile sur feuille de plomb, fil de plomb, poussière et vernis sur plaques de verre brisées, plaques de verre, feuille d'aluminium, bois, acier
Moderna Museet, Stockholm
© succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2014

dont le sens n'est pas immanent à la substance esthétique, mais doit être fourni par un discours qui leur est extérieur – ou pire, qui les supplée. Autour de l'œuvre, ce discours prolifère, mais il n'est pas consubstantiel à l'œuvre.

Les véritables créations esthétiques s'expliquent elles-mêmes, au sens premier du mot : elles se déploient devant nous, et si elles donnent lieu à d'infinis commentaires, ces derniers sont le fruit de l'enthousiasme amoureux qu'elles suscitent, la monnaie verbale de leur richesse plastique. Mais depuis un siècle, et depuis Duchamp sans doute, que de productions vides de valeur proprement esthétique, emballées dans les atours du verbe, squelettes revêtus de pourpre – ou de haillons. Bref, des « travaux » qui demandent une expli-

cation plutôt qu'ils ne la donnent. Des œuvres qui ne vivent pas de leur vie propre, mais qui sont sous perfusion verbale. Et dont les auteurs, contrairement à Duchamp, souvent sont dupes d'eux-mêmes.

Car Duchamp l'a dit en toute clarté : « [...] Le Verre en fin de compte n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux "esthétiques") ; il devrait être accompagné d'un texte de "littérature" aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme. » Ni substance esthétique, ni verbe vivant. C'est Duchamp qui l'affirme. Il n'a pas « tué la peinture », mais il l'a quittée volontairement, désespérément, ironiquement. Il a préféré – cette fois encore au double sens de l'expression – *jouer aux échecs*. ■

NOTA BENE

Marcel Duchamp,
La peinture, même
Centre Pompidou, Paris
Jusqu'au 5 janvier 2015