



## Marcel Duchamp : un individu libéré du désir mimétique ?

MD occupe une place tout à fait singulière par rapport aux artistes contemporains tout comme parmi ses contemporains artistes. Il est essentiel de comprendre comment il leur est apparu.

Dans un précédent essai *girardien*<sup>1</sup> consacré à l'anthropologie évangélique, j'ai proposé un ordonnancement possible de la connaissance des comportements humains en société selon quatre *situations relationnelles* et les mouvements qui nous déplacent en permanence de l'une à l'autre : celles de modèle, de disciple, de rival et de victime. Si la position de modèle apparaît la plus enviable aux disciples, elle se dégrade en rivalité dès qu'il s'agit de la conserver ou de la conquérir ; et cette rivalité fait fatalement des victimes. Très peu parviennent à l'occuper durablement et effectivement. En définitive, le modèle authentique ne mérite ce statut hors du commun que pour autant qu'il n'a pas eu à lutter avec d'autres pour le devenir ni pour le demeurer : sa vérité doit se garder de toute violence.

Il est troublant d'analyser ce que l'on sait de la personnalité et de la vie de MD à travers ce paradigme, tant il semble lui correspondre.

### *Un modèle... pas tout à fait comme les autres*

Notre premier objet d'étonnement à son égard vient de la fascination qu'il exerce sur ceux qui le côtoient. Elle commence tôt et ne se dément jamais. Il est là d'ailleurs davantage question de l'homme que de l'artiste.

Michel Lebel situe dans sa vingt-quatrième année un témoignage qu'il relate ainsi : « Un contemporain, encore sous le charme, citait à son propos ces lignes de *La princesse de Clèves* : « ... un air dans toute sa personne qui faisait qu'on ne pouvait regarder que lui dans les lieux où il paraissait. » »<sup>2</sup>

Une des traces les plus anciennes est laissée par Guillaume Apollinaire. Il fait preuve d'une rare perspicacité parmi les critiques d'art de son temps en écrivant dès 1913 dans *Les peintres cubistes : méditations esthétiques* : « Il reviendra sans doute à un artiste aussi dégagé des préoccupations artistiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple. » Cette prophétie, même si elle n'apparaît pas entièrement réalisée à ce jour et si MD lui-même s'en gaussa, reflète à l'évidence le charisme d'un jeune artiste, lequel est pourtant alors dépourvu d'une quelconque notoriété auprès du grand public et compte à peine quelques sympathies parmi ses pairs.

Pour tracer son portrait, il existe également un remarquable trésor, le projet inachevé de roman que prévoyait de lui consacrer son ami le marchand d'art Henri-Pierre Roché, intitulé *Victor*<sup>3</sup>. L'auteur de *Jules et Jim* et de *Deux anglaises et le*

---

<sup>1</sup> Non publié à ce jour.

<sup>2</sup> in Michel Lebel, *Marcel Duchamp*, 1985, Belfond, Paris, p. 31.

<sup>3</sup> Publié à l'occasion de l'exposition rétrospective parisienne que le Musée National d'Art Moderne consacra en 1977 à Marcel Duchamp et à Raymond Duchamp-Villon.

*continent*<sup>4</sup>, raconte ainsi sa première rencontre avec MD : « Cette nuit-là, il m'apparut si victorieux (et je ne connaissais pas encore son prénom), que je l'appelais par erreur, vers trois heures, « Victor », puis, à l'aurore, « Totor »... ». Ce double surnom nous dit à quel point le même personnage est au-dessus du lot tout en restant parfaitement accessible. Il dispose d'un don d'ubiquité qui le situe tout à la fois triomphant au plus haut et familier en bas.

Henri-Pierre Roché est aussi l'auteur de l'affirmation très souvent reprise à sa suite : « Sa plus belle œuvre est l'emploi de son temps. » Cette fois, sa maîtrise s'inscrit dans la durée : nous autres pauvres mortels laissons s'écouler le temps qui passe sans l'employer comme nous l'aurions souhaité jusqu'à ce que la mort vienne nous reprocher toutes les occasions que nous n'avons pas su provoquer, discerner ou même, plus bêtement encore, saisir. MD sait jouer à qui perd gagne avec le temps : il sait le distiller en semblant le gaspiller<sup>5</sup>.

Parmi ceux qui comptent particulièrement dans la constitution de la légende, il faut naturellement souligner le rôle que joue André Breton. Le « pape » du surréalisme le consacre d'abord homme le plus intelligent (et sans doute le plus dérangeant) de la première moitié du vingtième siècle.

Il va plus loin dans son « pontificat » en dressant lors de l'exposition surréaliste de 1947 un *autel* à Marcel Duchamp le plaçant dans un panthéon artistique où il rend les mêmes honneurs à Lautréamont, Jarry et Rimbaud par exemple : une façon de le hisser de son vivant parmi les plus grands.

A côté de ces multiples témoignages d'admiration, MD propose de lui un portrait d'une extrême banalité apparente dans le livre d'entretiens qu'il accorde en 1966 à Pierre Cabanne publié sous le titre d'*Ingénieur du temps perdu*<sup>6</sup>. Une polémique se développe d'ailleurs à sa sortie sur ce qui est lu par certains admirateurs et critiques comme une auto-dévalorisation inadmissible parce qu'incompréhensible au regard de l'influence de l'œuvre. D'aucuns s'indignent d'une biographie qui aurait pu convenir pour une « vie de garçon de café » et d'une *interview* s'apparentant à celle d'un champion cycliste digne de « *Salut les copains* ou du café des sports ». Défendant son travail et la valeur du témoignage recueilli, Pierre Cabanne a beau préciser que MD a consciencieusement relu et corrigé le texte des entretiens en concluant « cela coule de source »<sup>7</sup>, rien n'y fait.

Un tel portrait semble effectivement incompatible avec les nombreuses traces laissées par MD sur les spéculations particulièrement complexes, voire abscones, auxquelles il se livre dès les années 1910. A mon sens, les deux points de vue ne s'opposent pourtant pas. Au demeurant, aussi simples, voire simplistes, qu'ils paraissent, les propos autobiographiques de MD révèlent, en plus d'un passage, une pénétration rare autant qu'une personnalité indéniablement exceptionnelle. C'est en quelque sorte *Totor* qui nous parle de *Victor*...

En tant qu'homme, MD sort indubitablement de l'ordinaire : il devient une idole pour nombre de ceux de sa génération et plus encore un modèle pour une multitude d'artistes qui lui empruntent tant, en particulier dans la seconde moitié du vingtième siècle.

---

<sup>4</sup> Dont François Truffaut tira deux films qui conférèrent à Henri-Pierre Roché une gloire posthume inespérée.

<sup>5</sup> Voir par exemple Bernard Marcadé *Laisser pisser le mérinos*, 2006, édition L'échoppe, Paris.

<sup>6</sup> 1977, Belfond, Paris.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 14.

Dans *Victor*<sup>8</sup>, Henri-Pierre Roché prête ainsi à la grande amie du héros, prénommée Patricia, *alias* Béatrice Wood, qui apprend le français à ses côtés, une description où l'adoration perce sous l'admiration :

« Tout le monde l'aime. Il est à tous et à personne. Il a raison sans doute. J'ai tort de le vouloir pour moi. Mais je ne veux que lui.

Victor pourrait choisir parmi les héritières. Pas question. Pourrait avoir un gros contrat pour ses tableaux. Pas question. Il les presque donne à ses amis. (...) Il s'amuse tout le temps. Son sourire est aimable, mais c'est un dictateur. Il fait ce qu'il veut, au moment où il veut. Où qu'il arrive, il devient le centre, il est le chef. Il a une fantaisie à jet continu. Il a sûrement des aventures, avec des femmes, pas avec des jeunes filles. Il est discret, on ne sait rien. »

Cette aura est particulièrement présente dans ses relations avec les femmes, dès ses premiers succès new-yorkais. Les trois sœurs Stetheimer, sans doute les « héritières » dans l'extrait qui précède, en font leur source d'inspiration, Ettie pour un roman intitulé *Love days* et signé sous le pseudonyme d'Henrie Waste ou Florine dans ses peintures.

Il se gagne ainsi une multitude de disciples sans pour autant les astreindre à la moindre allégeance ni à aucune discipline. La foi qu'il suscite se manifeste par des inspirations dont on peut sans difficulté établir les linéaments. Au fond, et c'est un comble de l'ironie, l'avant-garde devient après MD une tradition dont il est reconnu comme le maître incontournable.

Désormais, toute velléité avant-gardiste de s'en émanciper passe par une tentative de mise à mort de celui qui occupe la place originelle. C'est ainsi que lorsque Joseph Beuys essaie de l'investir, il intitule une de ses installations : *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*. Peut-on rendre davantage hommage au maître que de s'agacer de la valeur accordée par ses contemporains à son retrait de la scène artistique ? Pour exister, il faut tenter d'engager le maître dans un conflit, ce dont MD refuse. Qu'il ne fasse rien en ayant la main sur tout le dote d'un statut quasi-divin. Pour que son silence vaille message, il faut bien que ceux qui l'écoutent lui vouent une sacrée foi.

A mon sens, il fait la différence par son humilité, son détachement, son refus des rivalités artistiques et sa capacité à transformer la position de victime à laquelle il semble voué en posture triomphante. Il sait aussi se montrer magnanime, voire, pourquoi ne pas oser le mot, miséricordieux. Un souci de la vérité, malgré ses gesticulations perpétuelles, caractérise aussi cette attitude de l'homme libre. En mettant sa vie en accord avec ses valeurs, il parvient à promouvoir, peut-être à son corps défendant, une morale à la fois très traditionnelle et largement renouvelée.

Son souci consiste davantage à ne pas se répéter qu'à se démarquer des autres. C'est ce qui fonde une authentique originalité en tant que modèle : sa capacité à ne pas se prendre pour son propre modèle le légitime en tant que modèle pour les autres qui, eux, n'échappent pas à la loi des séries.

### *Un disciple avoué de la tradition et des littérateurs*

Devenu le maître d'une génération sans l'avoir jamais voulu –mais un maître n'existe que par la foi des épigones–, MD a toujours le scrupule de se reconnaître des maîtres. Une fois encore, il prend tout son monde à contre-pied en plaçant ses travaux sous le signe d'une certaine tradition.

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p 17

Il oriente ainsi ses recherches vers la perspective dans une époque où les peintres s'efforcent de s'en émanciper toujours davantage. Au contraire, lui s'oblige à se soumettre à son exigeante discipline. Jean Clair y consacre un chapitre entier d'un de ses essais<sup>9</sup>. « Parce que tout le Verre repose sur la perspective traditionnelle, ordinaire ; rien de très curieux ni de très difficile. (...) La perspective m'a aidé à trouver une place pour chacun [des Moules Mâlics]. »<sup>10</sup> Il va même jusqu'à l'anamorphose, cette perspective déviée dans son ultime tableau, *Tu m'*, pour y reproduire certains des ready-made qui l'environnent alors. Et c'est paradoxalement à partir de ce moment qu'il échappe au conformisme avant-gardiste pour se situer devant les autres, ou mieux, à part de ses contemporains.

De même, il se met à produire ses couleurs et à les pétrir à la main lorsqu'il « peint » *La Mariée* en 1912 à la main, comme Giotto, l'initiateur de l'art occidental, modelait ses fresques six siècles plus tôt en ornant la *cappella degli Scrovegni* à Padoue. Sans peut-être en avoir conscience, il met quasi fin à sa carrière de peintre par des gestes identiques à ceux qui avaient été à l'origine du mouvement artistique de la civilisation judéo-chrétienne. Troublant pour un fumiste assumé...

Il est un autre signe de la lucidité magistrale de MD. Très tôt conscient de la vanité de la prétention à l'inspiration autonome du génie romantique, il reconnaît sans honte aucune les inspireurs de ses premières toiles, en fait de la plupart d'entre elles... Par exemple, il déclare dans un entretien pour la BBC<sup>11</sup> :

« Cela m'a pris dix ans ou un peu plus pour changer de style, au moins pour voir s'il n'y avait rien d'autre que l'impressionnisme –et j'ai essayé de trouver autre chose. D'abord, je suis passé par le fauvisme, puis je suis passé par le cubisme et c'est seulement en 1912 ou 1913 que j'ai plus ou moins trouvé ce que je voulais faire, quelque chose qui ne serait influencé par aucun des mouvements par lesquels j'étais passé. »

Puis, il ne fait pas mystère du procédé qu'il emploie pour s'en libérer : loin de revendiquer une autonomisation providentielle par rapport aux influences picturales, il déclare simplement aller chercher son inspiration en puisant dans des sources littéraires. Il substitue donc aux influences que partagent ses collègues d'autres qui sont absentes de leur champ professionnel. Se décentrant ainsi consciemment, méthodiquement, il fait preuve d'une lucidité hors du commun. Il se nourrit ainsi des spéculations de Gaston de Pawlovski publiées sous la forme d'un roman d'anticipation, *Voyage dans la quatrième dimension*<sup>12</sup>. Après avoir assisté à une mémorable représentation théâtrale, vraisemblablement en juin 1912, il décrypte pour son propre usage le procédé de génération de récits imaginé par Raymond Roussel pour ses *Impressions d'Afrique*<sup>13</sup> : relier deux significations différentes d'un même mot ou de deux mots ou phrases à consonance proche par une succession de péripéties. Il s'amuse de la prétention de Jean-Pierre Brisset, l'inénarrable auteur de *La grammaire logique* et de *Les origines humaines*<sup>14</sup>, à produire de la connaissance par le calembour. Il dit aussi sa dette à un poète comme Jules Laforgue, alors admiré pour ses associations de mots insolites...

Il échappe ainsi à la croyance si répandue chez ses confrères de l'avant-garde de faire du radicalement nouveau, du radicalement différent, de l'inédit absolu et,

<sup>9</sup> *Praxis perspectivae*, p. 58 et suivantes, *op. cit.*

<sup>10</sup> Entretien BBC de 1968 déjà cité.

<sup>11</sup> Avec Joan Bakewell le 5 juin 1968, *The late show line up*, BBC television post-production center, Londres.

<sup>12</sup> Edition Denoël, collection Présence du futur, n° 56.

<sup>13</sup> Livre de poche.

<sup>14</sup> Réédités par Marc Décimo en 2004 aux Presses du Réel, Dijon.

pour les plus vaniteux, de l'indépassable. « L'homme ne peut jamais s'atteindre à partir du scratch : il lui faut partir de ce qui a déjà été fait –de ready-made–, comme l'ont fait sa propre mère et son propre père. »<sup>15</sup>

S'il avait eu l'ambition d'y parvenir, il n'aurait pas davantage réussi que ses contemporains. En renonçant à cette illusion, c'est lui qui s'approche le plus du Graal des avant-gardistes.

Il exprime très clairement sa façon de faire : « Une méfiance contre la systématisation. Je n'ai jamais pu m'astreindre à accepter les formules établies, à copier ou à être influencé, au point de rappeler une chose vue la veille dans une vitrine. »<sup>16</sup>

### *Humble au point de cacher son humilité*

La discussion avec Pierre Cabanne sur le sens qu'il faut donner au célèbre propos d'André Breton désignant MD comme « l'homme le plus intelligent de la première moitié du vingtième siècle » se déplace rapidement sur le sens à donner au mot d'intelligence en l'occurrence : « L'intelligence pour [André Breton], c'est en quelque sorte la pénétration de ce qui pour l'homme normal moyen est incompréhensible ou difficile à comprendre. »<sup>17</sup>

Alors que le propos de Breton semble placer MD au sommet d'une hiérarchie, ce dernier resitue l'appréciation selon un tout autre axe, d'ordre qualitatif : celui de la pénétration. Il nous invite de la sorte à changer de perspective à son égard. Plus que son quotient intellectuel, c'est la pertinence du regard qu'il porte sur le monde et l'humanité qui lui importe. Ce seul recadrage contribue déjà à accréditer l'idée d'une authentique humilité de MD.

Celle-ci se confirme lorsqu'il invite à relativiser l'importance de sa corporation en général et de toute œuvre d'art plus particulièrement.

En déclarant « je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste »<sup>18</sup>, il affirme, s'il en était besoin, son refus de toute illusion romantique. Il précise immédiatement après que « c'est un homme comme tout le monde » dont l'occupation consiste « à faire certaines choses », là encore à l'instar de tout un chacun. Il insiste en donnant une définition d'une pauvreté lexicale et sémantique aussi irréfutable que déprimante pour les esthètes : « Ceux qui font des choses sur une toile, avec un cadre, s'appellent des artistes ». Il rebondit toutefois dès la phrase suivante par rapport à ce qui ne peut être ressenti par le milieu culturel que comme une provocation supplémentaire et une désacralisation intolérable : « Autrefois, on les appelait d'un mot que je préfère : des artisans. » Le passage déploré de l'artisan à l'artiste correspond à sa consécration en tant que « personnage » et « monsieur » ; s'agissant de l'œuvre, on est simultanément passé de la réalisation de commandes à la mise sur le marché de « choses » à choisir.

Sur son rôle dans le mouvement artistique de son époque, il fait aussi preuve d'une lucidité sans complaisance ni fausse modestie :

<sup>15</sup> Entretien avec Katherine Kuh, « MD », 29 mars 1961, repris in K. Kuh, *The Artist's Voice with seventeen artists*, Harper and Row, New York et Evanston, 1962, pp. 81-93, cité in Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris, 2000, p. 36.

<sup>16</sup> In Pierre Cabane, *op. cit.*, p. 42.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 24-25.

« (...) il y a des gens, à chaque époque, qui ne sont pas dans le vent. Cela ne gêne personne. Que j'aie été là ou non, cela aurait été la même chose. Ce n'est que maintenant, quarante ans après<sup>19</sup>, qu'on trouve qu'il s'était passé des choses qui auraient pu gêner des gens, mais alors ils s'en fichaient complètement<sup>20</sup>. »

Face aux volontés de faire du neuf, MD reste circonspect :

« (...) quand vous choisissez quelque chose appartenant à une période antérieure et que vous l'adaptez à votre propre travail, cette démarche peut être créatrice. Le résultat n'est pas neuf : mais il est nouveau dans la mesure où il procède d'une démarche originale. »<sup>21</sup>

On entend là comme une généralisation de ses propres recherches sur la science de la perspective et de sa conception du *Grand Verre* qui en est tout imprégné. Un peu plus loin, il rejette toute prétention au progrès dans l'art. On ne peut guère innover sans recours à la tradition et l'on ne peut davantage considérer le nouveau comme un mieux.

Bref, loin de se prendre pour son propre modèle ou de se laisser aller à l'hypocrisie des donneurs de leçons, MD replace la présentation de son rôle dans l'Histoire de l'art contemporain en lui ôtant toute sacralité. Il s'est ailleurs qualifié de « défroqué de l'art » : ce faisant, il se méfie de toute prétention religieuse, raillant l'idolâtrie dans laquelle se complaisent aujourd'hui les institutions culturelles et les artistes de renom. Il se refuse au rôle de prophète et de grand prêtre que tant de ses contemporains pensent qu'il joue.

Il se reconnaît toutefois comme modèle, mais il parvient à le faire avec une confondante humilité en choisissant une fois de plus un mot aussi juste qu'inattendu : « Je suis un prototype. Toutes les générations en ont un. »

Jusque dans sa conception de l'humilité, il démontre au demeurant une parfaite maîtrise. En disant « L'humilité ne serait qu'un orgueil de signe - »<sup>22</sup>, il signale que celui qui met en avant et donne en spectacle son comportement humble ne fait que s'enorgueillir de sa posture. La véritable humilité est discrète, voire secrète, la fausse s'efface dès qu'elle s'affiche.

### *Un détachement de tous les instants*

Le détachement est cette aptitude à ne pas se laisser emprisonner par les préoccupations les plus diverses. Il n'est de personne libre que détachée des soucis de l'existence. Les deux préoccupations les plus aliénantes sont les biens et les siens. Ceux dont Jésus nous invite par ailleurs à nous garder en suggérant de choisir entre Dieu et Mammon et de laisser les morts enterrer les morts. Suivant *quasi* à la lettre les préceptes évangéliques, Marcel Duchamp se défie de l'argent comme des liens familiaux. Il indique ainsi à Pierre Cabanne :

« J'ai compris à un certain moment qu'il ne fallait pas embarrasser la vie de trop de poids, de trop de choses à faire, de ce qu'on appelle une femme, des enfants, une maison de campagne, une automobile. Et je l'ai compris, heureusement, assez tôt. »<sup>23</sup>

Il renonce à faire commerce de son art dès qu'il comprend que cette façon de gagner ses revenus donnerait une emprise définitive sur son œuvre aux

<sup>19</sup> Dans les années 1960.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>21</sup> In *Propos*, recueillis par James Johnson Sweeney, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>22</sup> Jean Suquet, *Eclipses et splendeurs de la virgule*, L'échoppe, Paris 2005, p. 28.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 23.

collectionneurs et aux galeristes. Il refuse même la tentation faustienne d'une rente annuelle de 10 000 \$ contre l'engagement de produire et de mettre sur le marché une seule œuvre par an ! Dans les remarques qu'il formule à la fin de sa vie, il souligne le piège d'un art marchandise, en semblant même se laisser aller à une certaine nostalgie du bon vieux temps, celui qui précède sa rupture avec la peinture professionnelle : « La publicité enlève toujours quelque chose. Et le grand avantage de cette première période<sup>24</sup> était que l'art d'alors était un travail de laboratoire ; aujourd'hui il est dilué aux fins de grandes consommations. »

Si l'on en croit Lydie Sarrazin-Levassor<sup>25</sup>, sa première et éphémère épouse en 1927 :

Pour lui, essayer d'arriver à un dépouillement total était une nécessité pour acquérir la liberté, la liberté de vivre, de vivre intensément chaque minute avec la spontanéité de l'oiseau qui picore la graine, la laisse pour une feuille de verdure, y revient et chante la joie de sa découverte. L'oiseau chante, c'est un artiste ; l'écureuil amasse des provisions, c'est un affreux bourgeois capitaliste. Aucune provision, ne rien posséder car posséder, c'est s'encombrer. Etre le voyageur sans bagage.

Nous sommes encore une fois proches d'une vision évangélique, quand Jésus conseille de partager l'insouciance des lys des champs et des oiseaux du ciel.

Cette expérience manifeste pourtant les limites d'une telle posture dès lors qu'elle est mise en pratique. Le témoignage de Lydie montre MD en définitive assez fortement préoccupé par sa volonté d'échapper à l'obligation de gagner sa vie. Ses projets matrimoniaux se fondent sur l'appréciation de l'autonomie financière de la fiancée, voire sur sa capacité à contribuer par une rente aux besoins du conjoint. De même, la liberté que sa méditation et son style de vie requièrent, implique que le ménage dispose de deux résidences, ce qui ne va pas sans augmenter considérablement les frais de la communauté. Sa pratique démontre que l'absence de préoccupation matérielle peut en définitive engendrer un souci tout aussi prégnant. Dans *Un échec matrimonial*, sous-titré *Le cœur de la mariée mis à nu par son célibataire même*<sup>26</sup>, nous le voyons en bon fils de notaire compter, imaginer des budgets, s'inquiéter du rythme des dépenses... tout en gardant néanmoins suffisamment d'insouciance pour préférer le restaurant à la cuisine familiale et se déplacer d'un lieu de villégiature à un autre...

En définitive, il n'échappe pas à la nécessité de faire quelques bénéfices, par exemple par la revente de sculptures de son ami Brancusi, alors même qu'il abhorre les marchands d'art. Qu'il est difficile d'échapper dans une économie de marché aux transactions et, plus largement, à la nécessité de disposer d'un minimum de revenus. Et il n'est pas si aisé de trouver des mécènes quand il s'agit de subvenir à un art de vivre, sans autre production qu'un éclair de génie, de temps à autre !

Cette relation ambiguë à l'argent aliénant, cette soucieuse insouciance, est décrite par le menu dans l'essai de Francis M. Naumann intitulé *Marcel Duchamp, l'argent sans objet*<sup>27</sup>. On peut quoi qu'il en soit donner acte à MD d'une vie peu dispendieuse et d'une génération de pouvoir d'achat exceptionnellement économe en temps à lui consacrer. Quant à son refus explicite de participer à la montée de sa cote et de se répéter, il le respecte très largement. Nous y reviendrons plus amplement.

<sup>24</sup> La première guerre mondiale.

<sup>25</sup> In *Un échec matrimonial*, 2004, Les presses du réel, Dijon, p. 68.

<sup>26</sup> *Op. cit.*

<sup>27</sup> L'échoppe, Paris, 2004.

Qu'il suffise de noter à ce point qu'il a le souci de réunir ses œuvres dans un musée principal, celui de Philadelphie, avec la complicité d'amis collectionneurs auxquels il les avait cédés à des prix plus que raisonnables : en les transformant en biens publics, il les soustrait *de facto* de la spéculation. Et pour ce qui concerne l'interdit de la répétition dans le cadre de séries d'œuvres d'inspiration commune, il trouve une solution toute simple, peut-être dans sa formation d'imprimeur : l'édition à tirage limité de reproductions, les modes de reproduction utilisés étant eux-mêmes des plus variés. Une fois encore, il trouve une solution aussi évidente qu'inattendue.

De même, il se méfie des liens familiaux en disant refuser la paternité<sup>28</sup>, en divorçant très rapidement de son premier mariage avec Lydie Sarrazin-Levassor et en n'épousant Teeny, ex-belle fille de Matisse et déjà mère de trois enfants presque élevés, qu'à un âge où il est exclu qu'elle puisse concevoir avec lui un rejeton.

Et en pratique, qui fait l'expérience d'être père ou plus encore mère (et l'assume), renonce tant à la disponibilité de son temps qu'aux changements de cap soudains ; et doit rapidement admettre qu'il ne maîtrise plus grand chose... à commencer par l'éducation de ses enfants. Une fois encore le choix de MD, qui peut heurter compte tenu de son décalage avec la norme sociale, se révèle parfaitement cohérent. Un rôle de maître et modèle s'accommode mal d'une progéniture. Les exemples abondent dans l'Histoire.

Il est parfaitement conscient de tout cela quand il déclare à Pierre Cabanne : « La famille [...] vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre les choses acceptées par elle, la société et tout le bataclan. »<sup>29</sup>

Fort de sa mésaventure du refus d'être accroché au salon des Indépendants en 1912 (voir *infra*), il se défie des attachements de groupe :

« Non, je n'ai jamais pris de plaisir à faire partie d'un groupe. J'ai toujours voulu faire quelque chose comme une contribution personnelle, quelque chose que l'on ne peut faire qu'en pensant par soi-même, non en suivant les directives générales d'un groupe. »<sup>30</sup>

Le détachement doit également porter pour un artiste sur la notoriété, ce qui est pratiquement inatteignable. Là encore, lors du même entretien, les déclarations de l'artiste sont catégoriques à propos du *Grand Verre* et son côté difficilement compréhensible :

Mais ça ne me soucie pas, ça m'est égal, parce que je l'ai fait avec grand plaisir. Cela m'a pris huit ans pour en réaliser une partie, au moins, et pour l'écriture etc. Et c'était vraiment pour moi une expression que je n'avais empruntée nulle part, voyez-vous, ni à personne, ni à un quelconque mouvement ni à quoi que ce soit. Et c'est la raison pour laquelle je l'aime beaucoup. Mais n'oubliez pas que cela n'a jamais eu de succès –jusqu'à récemment, tout récemment...

Une fois encore, les extraits de *Victor* sont éclairants : ils détaillent les manifestations du détachement comme un manuel de savoir-vivre libre :

C'est un lieu de rencontre entre l'argent et les talents. Ceux qui savent s'adapter gagnent le plus vite pour le moment. Un front tout à fait pur, Victor. Le marché n'existe pas pour lui. Il reste exprès un savetier, pas un financier. (p. 39)

Pierre se rendit compte qu'il était dans un monastère. Quand il travaillait, c'était pour lui, jusqu'à ce que le but fût atteint, sans y mêler d'autres considérations. Il gagnait sa vie autrement. (p. 68)

<sup>28</sup> Même s'il est le père biologique en 1911, longtemps sans même le savoir, de celle qui se fera appeler en tant que peintre Jo Sermayer et avec laquelle il nouera quelques relations dans la dernière partie de sa vie.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 94.

<sup>30</sup> Entretien pour la BBC de 1968, déjà cité.



Conviction que l'on emploie mal son temps et ses forces, que complications périmées, que gaspillages sans but, que la jalousie est à éteindre, la course à l'argent étouffante et aveugle. Sur le plan sentimental, mérite-t-on l'exclusivité ? Est-elle bonne pour les deux... Soigner en tous cas la franchise. (p. 53)

En dehors des extraits du roman inachevé, ses propres dires vont dans le même sens, naturellement : « J'espère qu'un jour on arrivera à vivre sans travailler. »<sup>31</sup>

Après ces quelques considérations, personne ne sera étonné que l'expression la plus courante employée par MD ait été : « cela n'a pas d'importance. »

Certains commentateurs<sup>32</sup> cherchent à analyser cette capacité de détachement hors du commun et remontent jusqu'à sa prime enfance :

Durant toute sa vie, Duchamp abordera les événements les plus accablants avec un sang froid mystérieux, une attitude qu'il peut avoir apprise sur les genoux de sa mère sourde. Par un mécanisme de défense qu'il rejoue sans cesse, il convertit souvent les émotions en humour.

Si la surdité d'une mère qui préfère ses filles peut éventuellement expliquer certaines choses mais reste conjecturale, l'usage permanent de l'humour est quant à lui avéré : l'humour confère bien cette capacité à ramener toute chose à son importance réelle, autrement dit quelconque.

Enfin comment ne pas évoquer ici que les siens dont il faut se détacher, ce sont aussi ses compatriotes. A cheval sur deux continents, il est Français de naissance puis opte pour la naturalisation américaine, mais il s'y résout sur le tard moins par adhésion que par un souci pragmatique de simplifier les formalités au passage des frontières.

Là encore, MD reste cohérent, au risque de choquer. Il fuit les deux guerres mondiales, ne choisit pas son camp ; et ce, même quand sa compagne Mary Reynolds, *a priori* moins immédiatement concernée du fait de sa nationalité américaine, s'engage précocement en France dans la résistance à l'occupant nazi. Les sympathies nationalistes de son amie Katherine Dreier, américaine d'ascendance germanique, pour le régime hitlérien ne semblent pas davantage susciter de réaction de sa part. Pour autant, il est hors de question de le soupçonner d'adhérer au dogmes de l'antisémitisme ou du racisme. En l'occurrence, son refus d'indignation et de parti pris est la conséquence ultime de son détachement. On voit une fois encore que son attitude n'est pas sans poser de problème du fait même de sa constance et de sa cohérence : autant renvoyer dos à dos les belligérants du premier conflit mondial paraît non seulement parfaitement admissible mais *a posteriori* justifié, autant une asymétrie morale est évidente entre le nazisme et une partie (au moins) des nations alliées contre lui.

Mais peu importe au singulier MD : il ne sombre pas dans le communisme, contrairement à tant d'intellectuels dans l'entre-deux-guerres, ni dans les diverses formes de fascisme. Dans le même temps, il demeure circonspect sur les vertus de la démocratie libérale (voir *infra*). Si une pensée politique inspire ses (non) prises de position, il faut en définitive la rechercher dans l'anarchisme à l'individualisme radical de Max Stirner, l'auteur de *L'unique et sa propriété* au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, qui est avec *Ainsi parlait Zarathoustra*, de Friedrich Nietzsche, un de ses deux livres de chevet.

En résumé, voilà donc un individu parcourant les deux tiers du 20<sup>ème</sup> siècle en se maintenant dans un détachement *quasi* complet vis-à-vis de la cellule familiale, de l'appartenance nationale, de l'allégeance idéologique et de la logique du marché, à la

<sup>31</sup> In Pierre Cabanne, *op. cit.*, page 23.

<sup>32</sup> Alice Goldfarb Marquis citée par Marc Décimo in *Marcel Duchamp mis à nu, A propos du processus créatif*, Les presses du réel, Dijon, 2004, pp. 22-23.

fois en tant que producteur et consommateur. Une attitude somme toute hors du commun.

### *Le refus répété des rivalités*

Pour être au-dessus du lot et demeurer singulier, il faut savoir s'abstraire de toute rivalité et dissuader tous les autres d'espérer gagner quoi que ce soit à vous affronter.

Lorsque André Breton considère MD comme l'homme le plus gênant de son temps, la traduction que ce dernier en donne est aussi passablement éclairante : « ne suivant pas le courant en action à cette époque, ça gênait beaucoup de gens qui voyaient là une opposition à ce qu'ils faisaient, une rivalité si vous voulez ; mais qui en réalité n'existait pas du tout. »<sup>33</sup>

En fait, comme toujours dans le paradoxe ou l'élévation à la puissance, s'il rivalise avec les autres, c'est par son refus de participer à la compétition institutionnelle : il ne met pas sur le marché, lieu de l'étalonnage par la cote, il abandonne précocement le métier, il pratique l'inachèvement, une manière de laisser l'œuvre ouverte et non appropriée, il prévoit un dévoilement *post mortem* de sa dernière œuvre, autre façon de ne pas se soumettre à l'évaluation critique et à une possible confrontation. Là où les plus grands de la première moitié du vingtième siècle, Matisse et Picasso en tête, se livrent à un duel à distance, s'observent et se répondent, Duchamp joue aux échecs et bricole d'autres choses, des œuvres hors normes : leur mise sur le marché n'aurait guère de sens et leur différence est telle qu'elles ne peuvent entrer en compétition avec des toiles ou sculptures des artistes qui dominent la scène artistique du moment. Au demeurant, Picasso se rend bien compte que l'absence du ring de MD lui interdit de lui infliger le K.O. qu'il a fait subir à tous ses autres collègues.

Un entretien<sup>34</sup> accordé en 1933 confirme cette compréhension de la nécessité, voire du devoir, pour tout avant-gardiste soucieux de dépasser son prédécesseur, de se soumettre à la rivalité haineuse :

L'artiste moderne se doit de détester Picasso afin de créer quelque chose de nouveau, tout comme Courbet détestait Delacroix. Le fils doit haïr le père pour être un bon fils. Une telle haine semble être le seul moyen de produire cette réaction nécessaire contre les réussites de la période précédente. Vous ne voyez rien de Delacroix dans Courbet, ni rien d'Ingres dans Delacroix.

Lorsque MD dit de son séjour à Munich à l'été 1912 qu'il correspond à sa complète libération, il révèle qu'il a compris que la prétention avant-gardiste est conflictuelle et qu'il est désormais sage de se situer au-delà des modèles qui lui faisaient obstacle. Il n'a plus besoin de s'opposer pour s'imposer. Et il s'abstient dès cette période de rivaliser avec quiconque. En cela il est devenu un homme complètement libre.

Sur le plan sentimental, il fait dans l'année 1911 l'expérience de l'amour inspiré par l'autre, en l'occurrence son ami Francis Picabia. Il tombe en effet amoureux de Gabrielle Buffet-Picabia, qu'il côtoie à l'occasion de ses multiples rencontres avec Francis. Pour autant, il ne se retrouve pas en rivalité avec son ami : retenue, refus réciproques de la possession amoureuse ? Toujours est-il que même s'il est possible

<sup>33</sup> In *Ingénieur du temps perdu*, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> *Marcel Duchamp de retour en Amérique répond à Laurie Eglinton*, éditions L'Echoppe, Paris, 2004.

de supposer le caractère mimétique du désir de Marcel pour Gabrielle, Francis en fournissant le modèle, ce dernier ne se pose pas en et n'est pas perçu comme un obstacle.

Il est intéressant de rapporter également le témoignage de MD sur les échecs. Rappelons qu'il est un brillant joueur qui consacre une séquence importante de sa vie à se perfectionner au point d'être consacré maître, d'intégrer l'équipe de France et de cosigner un ouvrage avec Halberstadt, un champion du monde de l'époque : *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Or que sont les échecs selon l'esprit commun, sinon un champ de bataille virtuel entre deux stratèges mimétiques qui visent la victoire, le mat ou l'abandon de l'adversaire, et doivent se contenter parfois du pat, le match nul faute de pouvoir départager les rivaux : bref, faire avec des pions ce que les boxeurs font avec leurs poings. Pourtant dans un entretien avec le critique J. J. Sweeney, MD déclare : « Le côté compétition de l'affaire n'a aucune importance mais le jeu lui-même est très, très plastique et c'est probablement ce qui m'a attiré. »<sup>35</sup>. Jusque dans sa pratique des échecs au plus haut niveau international, il se défie donc de l'esprit de compétition. C'est sans doute bien que l'observation du monde artistique l'a définitivement vacciné contre cette maladie hautement contagieuse.

Il est aussi possible de s'interroger sur le sens qu'il donne à son ready-made intitulé *Trébuchet* : un portemanteau en forme de patère installé au sol... pour qu'on y trébuche. Or le fait de buter sans cesse sur un obstacle, ce que René Girard appelle à la suite des Évangiles le scandale, est bien le mouvement qui nous amène à toujours retomber dans la rivalité et sa violence. De là à considérer que cet objet normalement accroché à un mur et posé par lui sur un plancher matérialise un avertissement contre le risque permanent de rechuter dans la rivalité que toute personne encourt...

Quelques prises de position sur la politique, au sens de vie de la cité, vont dans le même sens. Ainsi n'hésite-t-il pas à contester toute valeur à l'argent dans sa pratique artistique mais aussi d'un point de vue plus général en esquissant une utopie :

Si l'on supprimait l'argent, je suis sûr que tout irait aussi bien, et beaucoup plus facilement. Le boulanger continuerait à faire du pain, parce que c'est son plaisir et qu'il faut s'occuper. On prendrait chez lui sans payer un ou deux pains par jour, on ne peut pas en manger davantage, et il serait inutile d'accumuler des miches puisqu'on ne pourrait pas les vendre. Ainsi de suite.<sup>36</sup>

Et encore ailleurs dans sa conversation avec Denis de Rougemont sur la question de la mise en concurrence et de ses graves inconvénients :

Le monde serait plus heureux si l'échange s'effectuait sans compétition. Il n'existe pas de différence entre les épiciers entrant en compétition pour la vente de leurs bananes et les soldats Allemands et Américains se battant les uns contre les autres. [...] La compétition est pire que la servitude ou l'esclavage.

Egalement avec Serge Stauffer<sup>37</sup> :

Sans être fasciste, je pense que la démocratie n'a pas apporté grand-chose de sensé. On devrait penser qu'il y a assez de pain pour tous ! Il est honteux que nous soyons obligés de travailler simplement pour exister. Les hommes n'ont cependant jamais rien su faire de mieux que de faire de la vie une compétition – comme chez les animaux. Les religions elles-mêmes ne sont en fait que des prétextes à rivalités, à concurrence. C'est absurde ! On sait que les Noirs ne

<sup>35</sup> In *Duchamp du signe*, op. cit., p. 183.

<sup>36</sup> Denis de Rougemont, *Marcel, mine de rien* in la revue annuelle *Etant donnés Marcel Duchamp* n°3, 2001, p. 142.

<sup>37</sup> Serge Stauffer, *Du coq à l'Âne mit Marcel Duchamp (1960)*, in *Marcel Duchamp, Die Schriften*, Zürich, Theo Ruff Edition, 1994.

s'entendent pas avec les Blancs, et vice-versa. Néanmoins, on essaie mutuellement de s'imposer nos propres opinions... surtout les Blancs ! Et le résultat est qu'on s'entretue... Il y aurait certainement des personnes qui feraient du pain pour tous –gratuitement ; Il y aurait même des gens qui videraient volontiers les poubelles des autres ; on devrait peut-être leur décerner une quelconque « légion d'honneur » en reconnaissance de l'accomplissement de ces basses besognes effectuées pour tous... Mais être obligé de travailler afin d'exister, ça, c'est une infamie !

Sur le plan de la politique internationale comme nous l'avons vu, c'est tout naturellement qu'il met en œuvre son pacifisme en se tenant à l'écart des deux conflits mondiaux. Plus, il se méfie des prises de position en faveur ou défaveur des belligérants, quelle que soit la nature de leurs engagements, par exemple au regard du respect des droits de l'homme.

En définitive, cette rare capacité à ne jamais sombrer dans la rivalité assure l'autonomie de la personne. C'est ce que note Marc Décimo qui identifie la subtile dialectique de la séparation et du rapprochement au cœur des relations de MD à autrui<sup>38</sup> :

Face à ce qui est, il prend bien garde de tenir ses distances [...]. Il n'est pas fusionnel ; il ne se reconnaît en l'autre que par sa radicale différence. Duchamp maintient l'expérience de l'altérité, de la différence, de l'exotisme, comme s'il y avait un tabou à ne pas transgresser, un rapprochement et une séparation sur laquelle veiller, tout aussi puissants que la relation ambivalente qui unit mère et fils. [...] Cette préoccupation obsessionnelle de se tenir à l'écart tout en étant proche, cette idée de l'infrance, peut laisser penser que la tentation de rapprochement est au moins aussi forte que la reconnaissance de la séparation.

Dans une sorte de physique newtonienne de la psychologie, comme aime à l'esquisser Jean-Michel Oughourlian<sup>39</sup>, il convient de composer avec l'attraction universelle des personnes pour sans cesse éviter la collision avec autrui.

### *Le triomphe de la victime*

Lorsqu'il renonce à être un peintre intégré à la communauté artistique, MD vit, à ce moment charnière de son existence, un épisode qui n'est pas sans ressembler aux mises à mort que décrivent les mythes fondateurs au cœur de l'anthropologie girardienne : une victime dans un premier temps rejetée par sa communauté comme maléfique puis célébrée comme un dieu bénéfique. Phénomène que René Girard intitule le mécanisme du bouc émissaire. Nul doute que cet épisode –peut-être devrais-je dire ces épisodes– puisqu'il en imagine une réplique en 1917, ajoute à sa clairvoyance précoce, voire est à son origine ; il lui confère sans doute pour le restant de ses jours sa capacité à ne jamais participer au jeu des rivalités et des persécutions.

Le *Nu descendant un escalier n° 2* (janvier 1912) est le tableau par lequel le scandale et la consécration arrivent quasi simultanément. Il a une influence déterminante sur son existence personnelle autant que sur les orientations de l'art contemporain dans son entier. Sur une période d'à peine un an, il vaut à MD l'expulsion par ses pairs du salon des Indépendants à Paris en mars 1912 et la consécration lors de son exposition à l'*Armory Show* de New York en tant que fondateur de l'art contemporain aux Etats-Unis. Entre temps, il prend la décision d'arrêter la peinture sur toile et la vie d'artiste professionnel en octobre 1912. Dans

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 28.

<sup>39</sup> In *Un mime nommé désir*, Grasset, Paris, 1982 et *Genèse du désir*, Carnets Nord, 2007.

ce même intervalle, il fait un voyage à Munich à l'été 1912 où il peint plusieurs de ses œuvres majeures, dont son chef d'œuvre pour beaucoup, *La Mariée*, démontrant qu'il a alors non seulement rattrapé mais sans doute aussi dépassé l'avant-garde de son temps. Il conçoit également dès cette époque un premier dessin intitulé *La mariée mise à nu par ses célibataires*. De son propre aveu, ce séjour correspond à sa « libération complète. »<sup>40</sup>

Dans la perspective qui m'occupe, cette séquence est tout bonnement prodigieuse. Elle s'apparente aux mythes fondateurs de toutes les cultures tels que René Girard en a décrit la genèse. Qu'y voit-on ?

D'abord une expulsion de la communauté en bonne et due forme. Dans le monde de l'avant-garde cubiste, un artiste vient d'emprunter une voie non encore tracée ou qui dévie de celle péniblement théorisée par des collègues comme Gleizes et Metzinger<sup>41</sup>. Au sein d'un salon qui se prétend celui des Indépendants, créé en son temps pour y garantir l'accrochage dont l'artiste pouvait être exclu dans d'autres, MD parvient, fait rarissime, à se faire exclure, en cette circonstance sans provocation particulière. Embarrassés par le titre parlant de nu, les placiers lui demandent de le modifier. MD se contente alors de refuser de leur donner satisfaction<sup>42</sup>, le titre étant d'ailleurs inscrit en toutes lettres sur la toile. Pour complaire à leur exigence, il aurait donc à retoucher son œuvre, ce qui impliquerait un acte d'allégeance particulièrement difficile à accepter pour un artiste qui a déjà montré à plusieurs reprises que l'intitulé soigneusement choisi de l'œuvre en constitue une des dimensions essentielles<sup>43</sup>.

Il s'agit d'une véritable expulsion, et de l'œuvre et du peintre. En effet, le tableau étant déjà physiquement accroché sur un mur du site de l'exposition, il faut donc que MD aille le dépendre et le ramener à l'atelier. Ensuite et surtout, après avoir exposé au moins trois années au salon des Indépendants avec l'accord du comité d'accrochage, tout peintre gagne le droit d'être exposé chaque fois qu'il propose une œuvre, sans qu'aucune sélection ne puisse être désormais opérée. Or, en 1912, MD a d'ores et déjà obtenu un statut de « salonnier » après trois années de sélection ; il est donc libre d'exposer ce qu'il lui plaît l'année qu'il choisit. Pourtant Gleizes et Metzinger, responsables du comité d'accrochage et habitués des dimanches de Puteaux organisés par les frères de Marcel et auquel ce dernier participe régulièrement, en quelque sorte des amis de la famille, demandent qu'il remporte son *Nu*. Mieux, quand il s'agit de lui signifier le refus qu'il essuie, ce sont ses deux frères aînés, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon, qui sont solennellement envoyés en ambassade pour lui porter la mauvaise nouvelle. Jusqu'aux membres les plus proches de sa famille, ceux qui l'ont précédé et l'ont initié dans la carrière d'artiste avant-gardiste, ceux qu'il aime tant, l'unanimité se fait contre celui qui va trop loin, trop vite, trop bien. Toute proportion gardée, c'est Brutus poignardant Jules César aux Ides de Mars. Il lui est en quelque sorte reproché d'être trop ce que ses collègues et devanciers estiment être juste ce qu'il faut ! Michel Lebel note<sup>44</sup> :

Tout à coup, Marcel Duchamp, jeune homme de bonne famille, que l'on avait vu grandir et que l'on avait quelque peu patronné, se permettait de

<sup>40</sup> Lors de sa conférence *A propos of myself* donnée pour la première fois au City Art museum de Saint-Louis le 24 novembre 1964.

<sup>41</sup> Les autres placiers étaient Le Fauconnier, Léger, et Archipenko.

<sup>42</sup> In *A propos of myself, Duchamp du Signe, op. cit.*, p. 223.

<sup>43</sup> Sa position est comme souvent tout à fait logique et sincère : pour lui, le titre n'est pas une étiquette distinctive pour dresser un catalogue et savoir de quelle œuvre on parle entre collectionneurs ou conservateurs, il entre en résonance avec le tableau et lui confère une dimension supplémentaire.

<sup>44</sup> In Michel Lebel, *op. cit.*, p. 41.

bousculer les règles patiemment établies d'un cubisme puéril et honnête. Non seulement en peu de mois il avait rattrapé Picasso et Braque en liquidant à la fois la forme objective et la couleur –double entité avec laquelle on entendait ne pas rompre chez les cubistes raisonnables– mais il avait même introduit un élément nouveau : le mouvement dont on s'était peu soucié jusqu'alors, sauf dans les manifestes italiens, et de plus, comme on dit, il se moquait visiblement du monde.

Il analyse l'incident au soir de son existence<sup>45</sup> :

Quand je suis arrivé avec mon *Nu descendant un escalier*, ils ont su que cela ne correspondait pas à leur théorie, que ce n'était pas une illustration de leur théorie. Et de fait, il y avait dans ce tableau plus que du cubisme, à savoir l'idée du mouvement, sur laquelle les futuristes travaillaient dans le même temps. Alors ils ont jugé que ça n'était ni l'un ni l'autre, ni futuriste ni cubiste, et ils l'ont condamné.

Plaisant motif d'expulsion, c'est donc d'indifférenciation que l'artiste se rend coupable : son œuvre est monstrueuse en ce qu'elle emprunte à des espèces distinctes. Nous ne sommes décidément pas loin des récits mythologiques où les crimes indifférenciateurs (parricide, inceste, zoophilie...) sont parmi les accusations préférées des lyncheurs.

A noter que sur le moment, MD ne se révolte pas, il refuse d'entrer dans un jeu de rivalités avec les autres. Il dit de l'incident qu'il lui a à l'époque « un peu tourné les sangs »<sup>46</sup>. Il ne se pose pas davantage en victime pour revendiquer un meilleur traitement. Puisqu'il est rejeté de la cité des artistes, il s'en va : « J'ai trouvé cela insensé de naïveté. Alors cela m'a tellement refroidi que par réaction contre un tel comportement, venant d'artistes que je croyais libres, j'ai pris un métier. Je suis devenu bibliothécaire à Sainte-Geneviève »<sup>47</sup>. Mais il ne renonce pas encore. Son émancipation n'est pas alors totale. S'il a dépassé ceux qui se croyaient indépassables, il n'est pas encore parvenu à se dépasser lui-même.

Il n'hésite pas non plus à culpabiliser ses deux frères, et sans doute aussi par ricochet, les autres cubistes, en peignant son ultime tableau cubiste en mai 1912 : *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*. Nous aurons l'occasion de revenir dans la deuxième partie sur la proximité syntaxique (et sans doute aussi sémantique) avec *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. En attendant, ce tableau nous présente le roi et la reine échiquéens désormais débarrassés des deux frères de l'artiste qui avaient été jusqu'alors représentés à la manœuvre dans une série d'esquisses et de tableaux de 1910 et 1911 ; ces deux-là qui avaient notifié de manière solennelle, et sans doute aussi penaude, l'exclusion du *Nu descendant un escalier n° 2* de l'accrochage du salon des Indépendants, sont désormais eux-mêmes exclus du tableau. En août 1910, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon sont parfaitement reconnaissables dans une composition naturaliste intitulée *La partie d'échecs*. En décembre 1911, *Portrait de joueurs d'échecs* leur réserve plus encore la part belle en les représentant à la manière cubiste, entourés de pièces éparses. En mai 1912, avec *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites*, ils cèdent la place aux deux pièces principales du jeu d'échecs représentant le roi et la reine. Ils sont en quelque sorte réifiés, exclus à leur tour du jeu qui se passe désormais de joueurs. Sont-ils tourmentés par ce souvenir d'un nu que, dans leurs cauchemars, ils voient multiplié et mu par une grande vitesse ? *Le nu descendant un escalier* est lui-même constitué d'une superposition d'instantanés de nus décomposant le mouvement. Ces derniers ont-ils quitté l'escalier pour fondre sur l'échiquier ? Leur

<sup>45</sup> Entretien à la BBC déjà cité.

<sup>46</sup> In Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 27.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 27.

mouvement s'est-il fait vitesse ? Leur vitesse leur permet-elle d'espérer d'être partout simultanément sur la toile ? Ces nus « vites » viennent-ils hanter les deux frères cubistes en les entourant comme des cyclistes lancés à pleine allure sur un vélodrome.

Il n'est pas inintéressant de se référer à la manière étrange dont MD présente le tableau à l'occasion de sa conférence *A propos of myself*<sup>48</sup> :

Exécutée immédiatement après le *Nu descendant un escalier*, cette huile est un développement de la même idée.

Le titre « le roi et la reine » était une fois de plus emprunté aux échecs, mais les joueurs de 1911 (mes deux frères) ont été éliminés<sup>49</sup> et remplacés par les pièces d'échecs. Les « nus vites » sont une envolée imaginative introduite pour satisfaire ma préoccupation de mouvement toujours présente dans le tableau.

Clôturent un cycle de plusieurs peintures échiquéennes, ce nouveau tableau, plus encore que son prédécesseur chronologique immédiat, *Nu descendant un escalier n° 2*, est d'ailleurs très cubiste. Sauf que, comme lui, il évoque le mouvement, il fait place au nu et il arbore un titre narratif inacceptable par les dogmatiques du mouvement : une pierre dans le jardin à la française de Gleizes et Metzinger... En persistant dans son hétérodoxie, MD affirme son indépendance vis-à-vis des Indépendants qui l'ont rejeté. A ses frères qui l'ont obligé à décrocher sa toile, il signifie qu'il va désormais se passer d'eux, qu'ils ne sont plus ses modèles, qu'il ne les représente donc plus sur sa toile. Non seulement il ne rentre pas dans le rang, mais il continue ses facéties à côté avant de le rompre à Munich deux ou trois mois plus tard en s'engageant dans un nouveau cycle de représentations, celui de *La Mariée*.

Cette culpabilisation de ceux qui l'ont exclu semble payer : c'est en effet à l'initiative de ses deux frères que le *Nu descendant un escalier n° 2* est exposé à la Section d'Or à Paris en octobre 1912, institution justement créée cette année là... Un moyen de se faire pardonner leur péché d'exclusion que leur cadet leur a rappelé non sans insistance avec *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* ?

Comme lors de son exposition à Barcelone en mai 1912, le tableau n'est d'ailleurs alors ni rejeté, ni semble-t-il, remarqué... Durant l'année 1912, le *Nu descendant un escalier n° 2* est donc passé du statut de pierre rejetée par les bâtisseurs à pierre dénuée d'intérêt traînant sur le chantier itinérant de l'avant-garde. Il lui faut attendre début 1913 et passer de la vieille Europe à la jeune Amérique en train de devenir la puissance dominante du monde occidental, pour se muer en pierre d'angle. L'exclu du salon parisien des Indépendants devient, en un scandale, une sorte de divinité vivante de l'art contemporain new-yorkais. De victime, il est transformé en modèle consacré dont on se doit de s'inspirer. Maléfique à Paris, il devient un an plus tard bénéfique à New York.

Et, juste retour des choses, c'est le titre étrange de l'œuvre qui contribue pour une bonne part à son exceptionnelle notoriété. Certains s'essayaient d'ailleurs outre-Atlantique à de nouvelles dénominations ironiques qui se veulent aussi descriptives que le *Nu descendant un escalier*, comme le célèbre *Explosion dans une fabrique de tuiles* ou encore *Escalator en ruine après un tremblement de terre*, voire *Peinture académique d'un artichaut*.

Motif de l'exclusion, le titre étrange est devenu cause de la fascination. Vérité au delà de l'Atlantique, erreur en deçà, ou inversement... Quand on est un jeune homme particulièrement intelligent et lucide, comment ne pas en tirer quelques

<sup>48</sup> In *Duchamp du signe*, op. cit., p. 223.

<sup>49</sup> C'est moi qui souligne.

conséquences sur la vanité qui mène le monde et la manière dont les groupes maintiennent en leur sein unité et tranquillité.

Nul doute que cette double expérience, encadrant son séjour à Munich, contribue à le confirmer dans sa volonté de rester libre de toute allégeance à tel ou tel courant dogmatique du monde de l'art. Son expulsion par ses pairs et frères compte au demeurant davantage pour lui que sa consécration américaine un an plus tard, à laquelle il n'a pas assisté sur place et dont il ne lui parvient sur le moment que des échos atténués. Il ne revient pas sur sa résolution de se retirer du marché de l'art : il ne peint désormais à l'huile sur toile que pour quelques travaux préparatoires du Grand Verre et une ultime fois pour donner satisfaction à son amie et mécène Katerine Dreier ; par le titre choisi pour cette dernière toile, par ailleurs déchirée, *Tu m'*, il lui signifie manifestement qu'il n'apprécie pas outre mesure la dérogation amicale qu'elle lui a imposée. Le fait qu'entre temps, il a eu l'occasion de mesurer sa notoriété américaine –d'aucuns prétendent qu'avec Napoléon et Sarah Bernhardt, il compte alors parmi les trois Français les plus célèbres outre-Atlantique!– ne remet pas en cause sa décision de 1912.

Il n'est pas absurde de considérer que cette séquence a sans doute changé quelque peu le cours de l'Histoire de l'art contemporain. Imaginons que MD n'ait pas quitté le marché de l'art, n'ait pas éprouvé le besoin de tout remettre en question faute d'avoir été expulsé, que le *Nu descendant un escalier* ait simplement été ignoré au lieu des excès d'ignominie et de gloire dont il a été l'objet, quelles tournures auraient pu prendre les spéculations d'un MD commençant à vendre ses toiles, gagnant de plus en plus la considération de ses collègues du groupe de Puteaux, sollicité par des galeristes... Le ready-made aurait-il jamais vu le jour ? L'art conceptuel aurait-il été conçu ? En fait, nul ne peut le dire...

### *Un miséricordieux*

Fait remarquable entre tant, MD ne semble en vouloir ultérieurement ni à ses frères qui, comme nous venons de le voir, se sont empressés d'ouvrir la Section d'Or au *Nu descendant un escalier* la même année, ni à Gleizes et Metzinger, les doctrinaires du cubisme. Il a sans doute su leur montrer l'inconséquence de leur geste, les culpabiliser juste ce qu'il faut pour qu'ils en prennent conscience, et en définitive rapidement leur pardonner. Ce qu'il a appelé un « coup de sang » fut immédiatement suivi d'un « sans rancune ». Hors de la rivalité et des vengeances qu'elle entraîne, il pardonne ainsi cette avanie en la circonstance. Chez tout un chacun, le ressentiment aurait pu influencer sur les relations familiales et confraternelles. Apparemment pas chez MD.

Cette magnanimité est vraiment rare dans un milieu aussi concurrentiel que celui de l'art contemporain. Mais MD s'étant sorti à temps de la concurrence peut seul, plus et mieux que les autres, ne pas leur tenir rigueur des échecs qu'il lui font subir.

De même, il se montre très souvent fidèle en amitié, même avec l'impossible André Breton jusque au début des années 1960, lequel a pourtant le chic pour se fâcher avec tout le monde et exclure du mouvement surréaliste à tour de bras. Dans ce contexte, il évite de prendre parti et continue de voir Dali et Breton, quand les deux s'invectivent. De même, il fait fi du refroidissement des relations entre son mécène Walter Arensberg et Man Ray, voyant l'un et l'autre à l'occasion d'un séjour en Californie.



Il ne s'agit naturellement pas d'instruire ici un procès en béatification du bienheureux Marcel, il s'en serait amusé comme d'une farce de pataphysiciens. Mais il me semble indispensable de montrer comment une compréhension exceptionnelle des mécanismes du désir peut protéger du ressentiment et épargner bien des conflits vains. Quiconque parvient à être aussi conséquent que lui, sait vivre libre dans le respect des autres. Il jouit en retour de leur reconnaissance.

### *Un ressuscité*

Il y a encore un autre aspect de cet événement qui suit le rejet par les Indépendants de son *Nu* moins banal qu'il n'y paraît, l'amenant à se dire *in petto* : « Marcel, arrête de peindre et prends un métier pour vivre ! ». Il mérite une réflexion plus approfondie. Il s'agit en effet d'un suicide professionnel rarissime chez un si jeune homme : il est somme toute déjà très convenablement introduit dans le monde artistique, ses frères et certains amis ont acquis une notoriété enviable ; sa manière vient de connaître une apogée en 1912 dont il ne peut être que parfaitement conscient. Les talents de critique d'art dont il fait preuve ultérieurement prouvent sa capacité à juger de la qualité des œuvres. Avant-gardiste, il est effectivement parvenu dans la courte période (décembre 1911-août 1912) qui commence par *Le nu descendant un escalier* et s'achève en apothéose avec *La mariée* aux confins du radicalement différent de tout ce qui précède. Bref, il se trouve au seuil d'une brillante carrière.

Pourtant, nous l'avons vu, si l'écho de la gloire scandaleuse de l'*Armory Show* début 1913 –qui se traduit accessoirement par la vente aux Etats-Unis des quelques toiles qui y ont été exposées– prouve *de facto* qu'il est un artiste désormais capable de vivre de sa production, cet épisode ne change rien à sa résolution. Il a été expulsé du monde de l'art, eh bien il n'y reviendra pas comme le commun des mortels ! Il ne s'agit pas pour autant d'un vulgaire bras d'honneur ni d'une marque de mépris pour ceux qui persévèrent. Au demeurant, il ne cherche pas à convaincre un seul émule de le suivre dans sa désertion de la peinture professionnelle. Ni Picabia ni aucun autre.

En pratique, cet arrêt isolé de la peinture est d'ailleurs devenu avec le temps un des signes les plus profonds que MD a imprimés à l'Histoire de l'art. Il est d'abord et avant tout connu et décrit par les encyclopédistes comme celui qui s'est retiré, autant qu'en tant qu'inventeur du ready-made, et les deux vont d'ailleurs ensemble.

Et lorsqu'il parle de son séjour à Munich à l'été 1912 comme le temps de sa libération complète, c'est bien une sorte d'épisode mystique qu'il évoque. Certes un mysticisme sans Dieu, mais sans doute aussi un moment extatique que révèle une ébullition créatrice sans précédent et sans doute sans équivalent ultérieur dans la vie de MD : les œuvres dessinées, les peintes, la première expression et l'esquisse de *La mariée mise à nu par ses célibataires*, les méditations en tous genres qui l'occuperont une bonne partie du demi-siècle qui suivra.

En fait c'est bel et bien une résurrection qui se produit à ce moment crucial. S'il continue par la suite et plus de cinquante ans durant à faire des apparitions plus ou moins régulières parmi ses contemporains artistes, le registre de ses interventions est désormais en décalage : il ne sera plus jamais un peintre qui met sur le marché. Et c'est en tant que divinité tutélaire qu'il est souvent prié d'intervenir.

A l'évidence, il n'aurait pu influencer le monde de l'art comme il l'a fait à partir de ce moment, sans partir à ce moment, sans cette petite mort initiale qui l'a vu préférer

un modeste poste à la bibliothèque Sainte-Geneviève à une carrière de peintre avant-gardiste qui n'aurait pas manqué de clients parmi les collectionneurs du monde entier.

Son *noli me tangere* s'est transformé en : « ne touche plus aux pinceaux ni à la toile ». Il relève toutefois de la même rupture avec le monde, une rupture qui n'interdit pas l'intervention ponctuelle et la délivrance de signes mystérieux dont le déchiffrement occupe un nombre toujours croissant d'épigones et de fidèles. Bref, le Christ quittant le monde en montant au ciel, cède la place et la parole à l'Esprit Saint qui se manifeste sporadiquement auprès des fidèles par quelques interventions mondaines...

### *Un maître de la sacralisation et de la désacralisation*

Preuve que MD a pris conscience de la puissance de ce mythe fondateur, il le décline quelques années plus tard en rite de remémoration à New-York, la ville de sa consécration. Le tableau post-cubiste a été remplacé par un ready-made, à un moment où ce concept est encore inconnu du monde entier ; à l'exception des quelques visiteurs qu'il accueille dans son atelier pour y découvrir d'étranges dispositifs comme une roue de bicyclette, la fourche fichée sur un tabouret, un sèche bouteilles, un porte-chapeaux accroché au plafond, une patère fixée au sol...

Le seul ready-made que MD cherche à promouvoir est bien sûr *Fountain*, cet urinoir en porcelaine posé à l'horizontale sur le côté plat qu'on accroche généralement au mur.

Il est possible d'y voir un simple canular comme nous l'avons mentionné plus haut à l'instar de celui que quelques intellectuels parisiens attribuant à un certain Boronali un barbouillage asinien, dans la grande tradition fumiste. Mais il est vraisemblable que MD poursuit d'autres buts dans l'affaire de *Fountain*.

Il a compris les relations de l'art marchand et du sacré. Il a perçu que la croisée du regard de l'artiste et de celui du public faisait l'œuvre et son éventuelle renommée, puis sa postérité. D'où cette tentative de sacralisation d'une œuvre qui n'en est pas une, simplement choisie, signée et intitulée, comme pour mener un raisonnement à la limite : considérant un salon d'art contemporain, des artistes qui déposent, des commissaires qui exposent, des visiteurs qui supposent, des critiques qui s'opposent, est-ce que la main de l'artiste encore s'impose ? Ou bien suffit-il que son intention il propose ?

Son expérimentation est conçue pure de toute ambiguïté. Son nom est aussi célèbre que célébré dans le milieu culturel new-yorkais. Il pourrait influencer les commissaires chargés de l'accrochage en signant Marcel Duchamp. D'autant qu'il est lui-même un des directeurs du salon et que ses collègues se sentiraient un peu pris au piège. Pour éviter toute interférence, l'anonymat ou, plus exactement, le pseudonyme inconnu reste la solution la plus efficace.

Nous sommes alors dans le cas de figure le plus banal : un artiste en quête de reconnaissance envoie son œuvre pour qu'elle trouve place parmi les autres productions récentes.

Et la consécration vient paradoxalement de l'escamotage, non sans mal. La manœuvre semble au premier abord habile : au mot d'ordre « ni sélection, ni prix » du règlement du salon, fait écho la contre-mesure des organisateurs « pas d'exclusion physique mais pas d'exposition, ni d'inscription au catalogue donc pas de scandale ». Sauf que cette fois-ci, Walter Arensberg et MD ne l'entendent pas de

cette oreille : après avoir démissionné du comité d'organisation, ils demandent d'abord à Alfred Stieglitz, photographe de renom au cœur des réseaux de l'avant-garde, d'immortaliser d'un cliché l'urinoir ; puis ils débattent du *cas Richard Mutt* dans leur revue, *The blind man* (n°2) qui publie la photo de Stieglitz en frontispice. Il s'agit de répondre aux accusations dont a fait l'objet la pissotière, également dénommée *La madone de la salle de bain*.

Il s'agit, plus encore que de rechercher un scandale dont MD n'a pas besoin pour sa notoriété new-yorkaise –laquelle n'est de toute façon pas son objectif, lui qui n'a rien à vendre– de poser la question des limites de l'art et de sa définition. En fait, nous sommes bien dans le champ de la réflexion théorique par l'expérimentation. Extrait de l'article du *Blind man*<sup>50</sup> :

Que Mr. Mutt ait fait la chose ou ne l'ait pas faite n'a pas d'importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un objet ordinaire de la vie quotidienne, l'a posé de telle manière que sa signification ordinaire a disparu ; par le biais d'un nouveau titre et d'un nouveau point de vue, il a créé une nouvelle idée de cet objet. »

Cet épisode apparaît donc comme un rituel qui dévoile le mécanisme de la sacralisation artistique tout en désacralisant l'objet d'art.

### *Un thaumaturge ?*

Plus étonnant encore, mais tous les attributs énumérés ici font peut-être un ensemble indissociable, les capacités de MD vont jusqu'à lui permettre de guérir, ou à tout le moins d'apaiser les personnes qui le côtoient. Alors que certains analystes de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* prétendent déceler chez son auteur des troubles psychologiques profonds, des ami(e)s reconnaissent dans la manière dont il s'en préoccupe des vertus thérapeutiques. Dans *Victor*, le personnage de Patricia s'exprime ainsi dans son Français approximatif : « Ce n'est pas une femme qui peut le prendre pour de bon. Aucune ne peut. Il les répare toutes. Surtout moi. »<sup>51</sup>

Peut-être s'agit-il de fiction ? Henri-Pierre Roché exagère dans l'apologie ou veut refléter ainsi l'idolâtrie du personnage. Sauf que nous avons d'autres échos qui sont des témoignages de première main. Par exemple celui de Monique Fong<sup>52</sup> dans les années 1950, un temps proche d'André Breton et qui traduira entre autres *Le château de la pureté* d'Octavio Paz et *Silence* de John Cage. A l'en croire, ses conversations avec MD agissent aussi sur elle comme une thérapie.

Il est vraisemblablement plus qu'un compagnon agréable pour nombre de ceux qui l'ont côtoyé. Sa maîtrise en fait aussi un modèle qui inspire au moins partiellement ceux qui l'approchent et fournit quelques indices pour dénouer sans casse des situations embrouillées.

### *Un promoteur d'un amour qui n'est que don*

Son détachement se traduit par une conception de l'amour, dans ses dimensions tant sentimentale que sensuelle, d'un rationalisme plutôt démystificateur. Une fois encore, il s'affirme comme un réaliste absolu, capable de dire ce que la plupart

<sup>50</sup> Traduction de Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 180.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>52</sup> In la revue annuelle *Etant donné* n°3, ensemble de témoignages pp. 8-35.

méconnaissent ou taisent. C'est Lydie Sarrazin-Levassor qui lui prête les propos qui suivent :

L'amour sentiment, ça n'existe pas, répétait-il à ses amoureuses avec une franchise étonnante. C'est une habitude paresseuse de localiser sur un être ce qu'il faut distribuer à tous. Amitié, affection, voilà qui est bien. Quant à la fonction physiologique qui se fait à deux, elle n'a aucune espèce d'importance, pas plus que de dîner en compagnie.<sup>53</sup>

Henri-Pierre Roché note de son côté qu'il recommandait en tordant un peu le précepte christique : « Fais à autrui ce qu'il désire, après t'en être bien assuré, et en usant de ta fantaisie. »<sup>54</sup>

Dans *Victor*, il prête à son héros ces bribes de discours :

Rester soi en aimant. Ne pas déménager dans l'autre. Un diamant peut coucher avec une émeraude. Ils se réveillent diamant et émeraude, pas confitures de diamant et d'émeraude.

Il ne faut pas manger l'autre ni vouloir être mangé, ça ne digère pas.

Une fois encore, il dit ce qui est logique et se conforme à ses propres préceptes. MD va ainsi à l'encontre du sens commun qui drape l'amour de romantisme, l'imagine comme une quête d'absolu... et le traduit contractuellement par une appropriation réciproque : l'engagement de fidélité demandé aux époux, s'il ne relève pas de la foi, ne peut se comprendre en droit que comme une renonciation à une des libertés fondamentale de l'individu et, réciproquement, à une aliénation plus ou moins douce d'autrui.

En déliant soigneusement le fait de faire l'amour, qualifié d'acte physiologique sans importance, et le fait d'aimer, il dégage l'espace de l'amitié qui n'exclut ni ne privilégie personne *a priori*. Il échappe ainsi à la dose d'exclusivisme qu'exige l'idéal d'amour au sein d'un couple : personne ne peut prétendre dès lors à posséder quiconque, ni à acquérir le moindre droit conféré par la société sur autrui.

### *Un révélateur de la vérité*

Comment adopter une attitude conséquente avec une claire conscience de vivre et de participer à la fin de l'art, la fin d'un art ou, à tout le moins, une fin de l'art ?

Les grands romanciers révèlent les mécanismes mimétiques du désir là où les autres ne parviennent qu'à le refléter, selon René Giard qui use très fréquemment de ces deux verbes. On trouve chez MD une opposition du même ordre quand il distingue l'apparition de l'apparence. Son intérêt constant pour le nu, et plus particulièrement *la mise à nu*, comme le note Roger Dadoun<sup>55</sup> en est sans doute une preuve. On est tenté de poursuivre avec lui en opposant la mise à nu de la mise en boîte qu'il pratique au sens figuré, mais aussi et surtout au sens propre.

En refusant la manière comme signature de l'œuvre et le marché comme juge de l'œuvre, MD se place à l'évidence du côté de la vérité. Rien ne l'oblige désormais à mentir, ni aux autres, ni à lui-même, puisque ce qu'il fait ne regarde plus que lui et ne s'expose plus à l'appréciation de ses contemporains.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 160.

<sup>54</sup> Henri-Pierre Roché, *Souvenirs sur Marcel Duchamp*, in Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Trianon, 1959, p. 80.

<sup>55</sup> *Marcel Duchamp, Ce Mécano qui Met à Nu*, 1996, collection coup double, Hachette littératures.

## Une nouvelle morale ?

Le témoignage de Henri-Pierre Roché, rapporté dans *Victor*, est d'autant plus troublant qu'il multiplie les emprunts au lexique religieux pour décrire le triomphe d'un personnage qui ne veut jamais entendre par ailleurs parler de la croyance en Dieu. Ainsi déclare-t-il en 1966 à Pierre Cabanne en conclusion de leurs entretiens en réponse à la question :

« Est-ce que vous croyez en Dieu ? »

« Non, pas du tout. Ne dites pas cela ! Pour moi, la question n'existe pas. C'est une invention de l'homme. Pourquoi parler d'une telle utopie ? Quand l'homme invente quelque chose, il y a toujours quelqu'un pour et quelqu'un contre. C'est une imbécillité folle d'avoir créé l'idée de Dieu. Je ne veux pas dire que je sois ni athée, ni croyant, je ne veux même pas en parler. »

Il est intéressant de noter que sa défiance radicale vient de la polarisation des rivalités qu'engendre l'expression d'une foi quelle qu'elle soit et quoi qu'elle professe : il y a toujours quelqu'un pour et quelqu'un contre.

Et pourtant, de multiples passages de *Victor* dressent un portrait où chaque témoin exprime une forme de foi dans le personnage central. Ce faisant, le lecteur voit se dessiner un homme d'exception qui semble, bien qu'âgé de moins de 30 ans, avoir acquis un ascendant incomparable sur ses contemporains. La récurrence du vocabulaire religieux ne peut être entièrement fortuite : il est le seul à dire cette emprise qui ne s'obtient pas de force mais qui en impose à tous.

« Il m'ouvre le *royaume de la sagesse*<sup>56</sup>. (...) Victor n'a pas de besoins, pas d'ambitions. Il gagne de quoi vivre au jour le jour. Personne n'a de prise sur lui. Cela met certains en colère, ils sentent bien que ses idées qu'il n'exprime pas bouleverseraient tout.

Il dit qu'il respire à fond et qu'il regarde le monde sans le vouloir influencer personne. C'est tout. Il dit que seulement ceux qui ont la *vocation* doivent avoir des enfants, et plus on possède sur terre, moins on est libre. (...) »<sup>57</sup>

Elles lui contèrent Victor à New-York, jeune *prophète* malgré lui, sans ambition, *vénéré*, *décrié*, qui renverserait d'un mot bien des vieilles *idoles*. Le *diable* pour les uns, le libérateur pour les autres. Incompréhensible, opposé à tous les usages, il traînait tous les cœurs après lui.<sup>58</sup>

Soudain, ils virent apparaître dans leur bar une bande de *disciples*, hommes et femmes, éreintée elle aussi, qui suivaient son propre *prophète*, authentique lui aussi, le séduisant et beau peintre Pascin, le seul qui, dans son domaine, par son exemple et par la *conversion* qu'il entraînait, pouvait être comparé à Victor.

Il doit être seul, c'est un solitaire, un *méditant*, un penseur. C'est un *prédicateur* à sa façon. Il travaille pour une morale nouvelle.

« Il exige que je ne lui sois pas *fidèle*. »

- Il n'y a rien entre vous qu'une cure. Il ne vous a dit aucun mot qui l'engage. Il veut que vous trouviez un homme qui soit pour vous. Il a fait un *miracle*. (...) Vous êtes une auto réparée. (...) On n'épouse pas le *Pape*.

C'était la fameuse chambre de Victor : Patricia était aux *anges*. Elle faisait un *pèlerinage*.

Henri-Pierre Roché éprouve même la tentation d'énoncer la nouvelle morale dont Marcel Duchamp est le prophète et dont lui-même partage les principes sous la forme de nouveaux commandements s'apparentant à l'énumération du décalogue<sup>59</sup>. Même si ce passage n'aurait peut-être pas trouvé sa place dans le roman définitif, il est suffisamment révélateur des valeurs de son modèle pour être cité ici *in extenso* :

<sup>56</sup> Les mots en italiques sont soulignés par moi.

<sup>57</sup> In Henri-Pierre Roché, *Victor*, 1977, Musée National d'Art Moderne, Paris, pp. 18-19.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 28

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 53-54

Jalousie tu étoufferas dans le cœur proprement.  
 Posséder tu ne souhaiteras en ton esprit loyalement.  
 Généreux toujours sera de fait et de consentement.  
 Mensonge tu éviteras comme la peste simplement.  
 (Tendresse tu prodigueras selon ton cœur directement).  
 Moitié de ton temps garderas pour ta fantaisie seulement.  
 Ton point de vue expliqueras avant toute chose clairement.  
 Ta liberté tu garderas et donneras mêmement.  
 Franchise intègre pratiqueras, premier devoir des amants.  
 Ta solitude préserveras, selon ton besoin fidèlement.  
 De petits enfants point n'auras pour te prolonger lourdement.  
 Ta route d'avance choisiras pour la suivre strictement.  
 Toutes les vierges tu fuiras, les initier serait méchant.  
 D'habitudes tu ne prendras qui tuent l'amour sûrement.  
 Fidélité ne promettras ni ne demanderas également.  
 Méditation pratiqueras et solitude journallement.  
 Ton temps tu protégeras et celui d'autrui sagement.  
 Ton travail tu soigneras pour toi seul pieusement.

Là encore, il est troublant de voir à quel point ce catalogue de commandements tourne autour de la défiance envers le désir mimétique<sup>60</sup>. L'utopie de *Victor* n'est certes pas le Royaume de Dieu, mais elle traite du même sujet que le dixième commandement de l'Ancien Testament (Exode 20, 17) : « tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain. Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, rien de ce qui est à lui. »

Reprenons au risque de la paraphrase : étouffer la jalousie et le souhait de posséder et leur préférer la générosité, la tendresse, sa liberté comme celle de l'autre ; le mensonge est à fuir comme la peste (lexique en forte résonance avec celui de René Girard), la franchise à pratiquer, le point de vue à expliciter ; conserver son détachement en toutes circonstances en préservant la moitié de son temps, en s'isolant, en évitant de se charger de famille, en méditant, en travaillant à son ouvrage.

Pour autant, alors que l'égoïsme semble au cœur de cette morale, la réciprocité et le souci des autres sont partout présents. Le droit de l'un se combine avec le respect du droit des autres et il faut savoir à la fois donner et ne pas prendre.

Une fois encore avec MD, le paradoxe fournit la voie de la compréhension supérieure : l'individu n'existe qu'à concurrence de la priorité qu'il accorde à autrui.

Paris, le 11 mars 2008.

---

<sup>60</sup> Comme le décalogue de l'Ancien Testament...