

H-France Review Vol. 9 (January 2009), No. 10

T. J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007. 304 pp, bibliography, notes and index. \$25.95 (US). ISBN-10:0-262-04237-1.

Compte-rendu par Marc Décimo, Université d'Orléans.

L'idée centrale de l'ouvrage consiste à trouver dans la contextualisation historique les conditions de l'émergence du phénomène Marcel Duchamp. L'œuvre manifesterait toujours (par métaphore et par métonymie) l'exil hors d'un *habitus*. L'acte dada de Duchamp, son hétéroclite, son incongruité, son exil réel hors d'Europe vers l'Amérique puis des Etats-Unis vers l'Argentine, l'emploi de son temps est à penser pour de bon dans le refus des valeurs collectives d'une société, nationaliste et mortifère lors de la Première et de la Seconde Guerre mondiale.

Toute pratique sociale largement répandue provoque de la part de Duchamp un mouvement : il ne saurait se résigner à être un peintre de plus, même cubo-futuriste; à gagner de l'argent si le succès vient ; et même à « épouser » les valeurs familiales et sociales. Le refus est catégorique. La « vie » est alors toujours plus loin, de l'autre côté, quelque part en Bohême à moins que ce fût en Pologne si la Pologne est bien nulle part. L'anecdote du tableau *Nu descendant un escalier* constitue un biographème exemplaire. Refusée en 1912 à Paris par ses frères et le groupe d'artistes qu'il fréquente, l'œuvre est adulée l'année d'après à New York. Un urinoir, ordinairement invisible pour ce qu'il est, connaît une vie sémiologique une fois mis en scène et précipité vers un destin contextuel nouveau. L'idée de « valise » (si l'on songe à la *Boîte-en-Valise*) et de musée portatif personnel, prend dès lors tout son sens: d'une part, la miniaturisation facilite le voyage et le changement de paradigme; d'autre part, l'objet n'est pas directement soumis à l'appréciation sociale mais à celui qui a le privilège de posséder une valise et peut ainsi l'ouvrir à gré et la manipuler.

T.J. Demos décrit bien ce mouvement. Il en fait un lieu quasi commun. L'épreuve de l'exil est liée à l'époque vécue (il argue par exemple des textes et de la fuite de W. Benjamin). Une telle expérience ne va pas bientôt sans nostalgie et sans volonté à un moment donné de regrouper les souvenirs dans un album ou une boîte, verte ou pas, en valise ou pas, ou encore... un musée, celui de Philadelphie. Il s'agit de regrouper, de retrouver la totalité, de reconstituer le corps entier quand celui-ci est dispersé. C'est une quête identitaire quand celle-ci a été menacée.

T.J. Demos y voit avec raison, et d'après la lorgnette Freud, un trait fétichiste qui aurait à voir avec le rôle castrateur de la mère. Encore faudrait-il le démontrer et ne pas s'en tenir à cette vue théorique et superficielle.

Le mécanisme du *readymade* n'est à l'évidence pas éloigné de ce dispositif d'exil. La *chose* urinoir n'est plus vraiment un urinoir mais autre, *objet* déjà, dès qu'elle est recontextualisée; le mot « fontaine », qui appartient à la langue et à une désignation sociale bien établie (« la langue est un phénomène social » dit Saussure), est lui aussi en route puisqu'il désigne performativement cet objet incongru, là, dans cette situation nouvelle.

T.J. Demos aurait dû creuser. Il y avait un enjeu à le faire pour son herméneutique. L'argument décisif

de la contextualisation (nationaliste, capitaliste et mortifère, de culture standard) ne doit-il pas, pour être spécifique, faire déclat à un écho intérieur (sans quoi tous les *en rupture de ban* de l'époque, tous les déserteurs ne risqueraient-ils pas d'être des Duchamps)? C'est dire qu'à ces conditions générales, historiques, doivent s'ajouter des conditions particulières. On peut remarquer que le signataire de *Fontaine* n'est autre que « R. Mutt ». On pourrait être troublé en notant combien l'initiale du prénom, R., une fois inversée, inversée comme tant de choses chez Duchamp (notamment l'urinoir lui-même, Duchamp soi-même lorsqu'il se transforme en Rose Sélavy ou en vieillard supposé, etc.), inscrit Mutt-R : la mère dans la langue de l'ennemi. N'était-il pas opportun de cueillir les indices et de tirer le fil rouge de l'interprétation jusqu'au bout ? Pourquoi, dans le logo R.S. (Rose Sélavy) de *Belle Haleine. Eau de Voilette*, la typographie de l'R. est-elle inversée ? Pourquoi cet air/ R double, cet air inversé, pourquoi ce drôle d'R dans la réalisation complice par Man Ray d'un portrait photographique d'un homme déguisé en femme ? Quel lien établir entre Rose et R. Mutt?

Dans son effort de contextualisation T. J. Demos aurait dû épuiser et indiquer combien Duchamp s'inscrivait en positif dans une tradition symboliste et postsymboliste et aussi anarchiste. Duchamp fut un lecteur de Stirner, il fréquenta le milieu anarchiste de New-York et il fut aussi baigné de toute une lignée d'auteurs nettement « individualistes », dont Alfred Jarry qu'il admirait et encore Jules Laforgue. Les goûts mêmes revendiqués par Duchamp, surtout pour Raymond Roussel et pour Jean-Pierre Brisset, en témoignent. Ces auteurs sont pris hors du champ littéraire et situent son goût extrême pour l'exception.

A l'instar notamment de Marcel Schwob, de Jarry et d'Apollinaire, Duchamp participe de ce courant de pensée selon lequel l'art est ce qui « déclasse », l'art, « l'esprit nouveau » se trouve dans la « dissociation » – notion largement initiée par Jules de Gaultier (*cf. Le Bovarysme*) et développée vers le public lettré par Rémy de Gourmont, sensibilité qui se profile jusque dans les éditions successives de *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton. Parmi les artistes que Duchamp défend il en va de même. Il suffit de se reporter aux notices qu'il rédige pour le Catalogue de la Société Anonyme (aujourd'hui la collection est déposée à Yale). Brancusi, Eilshémius, etc..., passent pour n'appartenir ni au monde des sculpteurs ni à celui des peintres. L'exil, c'est partir vers l'inconnu... vers l'autre, vis-à-vis duquel on se sent définitivement exotique. L'autre qui fait énigme. Mme Duchamp mère peut-être ? L'étrange familiarité d'une mère castratrice qui ferait écho à cette société occidentale incompréhensible qui génère la mort.

L'idée d'appréhender Duchamp par le biais des conditions négatives qui précipitent l'exil est assurément porteuse. L'allusion au texte de Roman Jakobson sur Dada est bienvenue. Mais dans son ouvrage, T.J. Demos aurait dû se demander à partir de quelle « nécessité intérieure », « résonance intérieure », à partir de quelles données *psychobiographiques* la quête duchampienne de dé-familiarisation et d'expatriation s'appuyait. Si l'on est d'accord pour constituer ces faits-là comme tout aussi déterminants que les pressions qu'exercent l'époque et l'appartenance à une société donnée, alors c'est non T.J. Demos mais Breton qui interpréterait judicieusement le readymade en l'affirmant comme infiniment subjectif.

Le readymade est un résultat énigmatique ; il est l'expression d'une modalité que s'invente tant bien que mal Marcel Duchamp plus ou moins intentionnellement. L'objet readymade organise la modalité même de la relation que Duchamp désire entretenir avec l'autre dans le contexte intime de son atelier et très éventuellement dans le cadre d'une salle d'exposition (ce sont donc là des faits qui ont leur importance). Le « choix » d'une beauté d'indifférence, tel un joli coup aux échecs pris dans une stratégie (Duchamp est un joueur), l'idée même de readymade fait sourire malicieusement son auteur par les types de réception divers qu'il précipite. Un sentiment analogue me paraît être provoqué par la lecture de Roussel et de Brisset. Il y a là, à mon sens, une façon très personnelle de concevoir la relation à l'autre, qui fait, dans le domaine des Arts plastiques, qu'un Duchamp est un Duchamp. La scénographie de Duchamp pour présenter les expositions surréalistes, qu'a si finement (psych)analysé T. J. Demos, serait du même ordre, une façon particulière de conditionner le *spectateur*. Soit les kilomètres de ficelle traversant la salle

---

ou les 1200 sacs de charbon au plafond le font fuir épouventé ; soit transformé en *regardeur* il persiste, simplement fasciné par « la folie de l'insolite » (comme dit Duchamp de la représentation d'*Impressions d'Afrique* à laquelle il a assisté en compagnie d'Apollinaire et de Gabrielle Buffet-Picabia ou en lisant les calembours de Jean-Pierre Brisset qui démontrent que l'homme descend de la grenouille). Pire. On peut imaginer qu'inquiet devant ce spectacle, ce regardeur cherche à comprendre.

T.J. Demos est assurément parmi tant d'autres un de ceux-là. Sans doute sa curiosité bibliographique est-elle grande (on trouve cité dans son livre nombre de théoriciens contemporains qui pourraient presque passer pour inévitables et lieux communs de la culture actuelle). Mais sans doute sa tentative de re-contextualisation du phénomène Duchamp se serait enrichie s'il avait su s'exiler davantage vers des ouvrages d'hier et d'aujourd'hui qui ne lui étaient pas familiers, toute une littérature et un courant de pensée auxquels il paraît, lui Demos, finalement étranger. Sans doute retrouve-t-on ici une des difficultés majeures que rencontre la critique : il y a difficulté de s'informer de tout et d'échapper surtout à ses origines géographique, sociale, familiale, à sa langue native, à sa formation, à une culture académique, à tout ensemble de déterminations qui pèsent comme autant de carcans, – ce dont Duchamp, précisément, tentait de se défaire.

Marc Décimo  
Université d'Orléans  
marc.decimo@orange.fr

Copyright © 2009 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172