CAIRN.INFO
CHERCHER, REPÉRER, AVANCER

STRIPTEASE : DÉSARTICULER DUCHAMP PAR LE GENRE

Elvan Zabunyan

Réseau Canopé | « Cahiers philosophiques »

2012/4 n° 131 | pages 64 à 82

ISSN 0241-2799

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-64.htm

Pour citer cet article :

Elvan Zabunyan, « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », *Cahiers philosophiques* 2012/4 (n° 131), p. 64-82.
DOI 10.3917/caph.131.0064

Distribution électronique Cairn.info pour Réseau Canopé.
© Réseau Canopé. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

Marcel Duchamp

STRIPTEASE : DÉSARTICULER DUCHAMP PAR LE GENRE

Elvan Zabunyan

Marcel Duchamp, plus qu'aucun autre artiste du XXe siècle, a marqué de façon irréversible l'histoire de l'art contemporain, provoquant avec *Fontaine* (1917) un point de non-retour ouvrant la voie à des pratiques artistiques libérées du joug académique. Alors que la question de l'érotisme est souvent convoquée par l'artiste d'une façon explicite ou allégorique, la réception de cet érotisme par les artistes femmes, engagées dans une représentation critique du sexe féminin et du genre au début des années 1970, produit une interprétation inédite et féministe de l'œuvre de Duchamp.

« Si Marcel Duchamp n'avait pas existé, il aurait fallu l'inventer », disait Ed Rusha en 1994. L'artiste californien soulignait ici l'immense fascination exercée par l'inventeur du ready-made et affirmait que toutes les générations du XXe siècle avaient appris de lui[1]. Ce que Bruce Conner confirmait en ajoutant : « Tant qu'il s'agit d'art, on peut utiliser Duchamp comme référence pour presque tous les sujets[2]. »

Alors que le *Nu descendant un escalier* (1912) marque, il y a exactement cent ans, la transition qui mène vers l'irréversible rupture qui s'opère alors dans l'histoire de l'art moderne, on peut s'interroger aujourd'hui sur la manière d'aborder l'œuvre de Duchamp en se demandant s'il existe encore des angles d'attaque qui seraient restés vierges. Bibliographie après bibliographie, depuis des décennies, les écrits abondent et créent des résonances infinies entre la fin d'une esthétique académique, définitivement reléguée à

1. Elizabeth Armstrong, « Interviews with Ed Rusha and Bruce Conner », *October*, n° 70, automne 1994, numéro spécial « The Duchamp Effect », p. 55.
2. *Ibid.*, p. 57.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

un univers appartenant au passé, et le devenir d'une expression artistique où c'est l'artiste qui occupe le rôle central, c'est l'artiste qui fait l'art.

En réfléchissant à la réception de l'œuvre duchampienne au regard de la production artistique des années 1960, période qui marque clairement le moment où Duchamp acquiert une nouvelle visibilité grâce notamment à la publication de la monographie de Robert Lebel en 1959 et à sa rétrospective au musée de Pasadena en 1963[3], on remarque une forte adéquation entre l'orientation conceptuelle véhiculée par sa pratique et la façon dont les artistes de cette époque se saisissent de ses idées comme d'outils leur permettant de concrétiser leur propre approche critique et esthétique. À un moment où la notion de contexte de production, où la remise en cause de l'institution artistique hégémonique et ses conséquences pour le statut de l'objet deviennent les questions prépondérantes qui motivent l'art contemporain, la figure de Duchamp s'affirme comme un héritage patriarcal auquel chaque artiste se confronte. En lisant et relisant attentivement ses écrits ou ses dits, on saisit infailliblement l'adoption parfois point par point, ligne par ligne, des idées qu'il développe. Jusqu'à la période la plus actuelle, pas un ouvrage d'art contemporain, pas un texte critique, pas une référence théorique ne va omettre de citer Duchamp. De l'épuisement au renouvellement, ce qui reste le plus étonnant est l'actualité de sa pensée, qui justifie ces citations sans cesse valides et vérifiées.

Comment dès lors se positionner dans un rôle d'historien(ne) de l'art qui tenterait de compléter une réflexion ? Comment s'engager dans une analyse moins explorée qui différerait d'options critiques déjà largement convoquées ? Peut-être en soulignant cette idée de nouveauté que Duchamp lui-même a contribué à transmettre en tant que passeur.

Dans un long article publié en 1969, un an après le décès de l'artiste, Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps remarquent : « […] puisque l'une des caractéristiques spécifiques de l'influence de Duchamp est qu'il provoque continuellement du neuf, même les objets et les événements sciemment inspirés de son exemple sont plus indépendants que dérivés[4]. » La notion d'influence prend dès lors un sens particulier, elle est paradoxalement à la fois référence et exemption de celle-ci. Malgré l'application parfois directe de certaines idées (notamment celles issues de la révolution provoquée par le ready-made dans l'histoire du médium sculptural), les artistes s'émancipent de leur géniteur et s'engagent à asseoir leur propre processus créatif. La façon dont Duchamp a refusé, à chaque étape de sa carrière, de s'enfermer dans une technique ou dans une catégorie a provoqué un souffle de liberté incommensurable tout en faisant voler en éclats l'ensemble des modalités de lecture habituellement appliquées aux arts visuels. Revendiquant avec force une position d'artiste libre et anticonformiste, il a permis aux artistes venant après lui de se libérer du joug des conventions. Harnoncourt et Hopps rappellent

3. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Trianon Press, 1959, publié la même année en version anglaise : *Marcel Duchamp*, Londres, Trianon Press, 1959 ; la rétrospective au Pasadena Art Museum s'est tenue entre le 8 octobre et le 3 novembre 1963 et s'intitulait *By or of Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*.

4. Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, « Étant donnés 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299-300, 1er avril 1969, p. 46.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

que, pour ces derniers, la connaissance de son œuvre et, quand cela a été le cas, le contact direct avec Duchamp lui-même semblent avoir fonctionné comme une « sorte de soutien moral », « une caution bienveillante » leur permettant d'aller de l'avant et de faire exactement « ce qu'ils voulaient[5] ». Évidemment, l'une des affirmations majeures de cet affranchissement qui passe par un refus d'une tradition normative est la possibilité pour l'artiste de désigner comme « art » tout objet quel qu'il soit. À cet effet, l'appropriation directe des propositions duchampiennes par les artistes conceptuels s'inscrit dans la logique inébranlable qui fait prévaloir l'idée au détriment de la forme. Joseph Kosuth, l'un des artistes américains ayant appliqué le « concept duchampien » en en soulignant la tautologie, l'affirme : « En fait, c'est Marcel Duchamp que nous pouvons créditer d'avoir donné à l'art sa propre identité… Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) parce que l'art n'existe que conceptuellement[6]. » En effet, lorsque l'on étudie la substance de certaines notes de Duchamp, on constate que ce qu'il propose dans ses déclarations d'intention a servi de base structurelle à la façon dont les artistes conceptuels ont initié leur propre pratique et l'ont définie sur le modèle de l'énoncé, le *statement*. À la note n° 69 rv de celles consacrées au *Grand Verre*, on peut lire : « Texte – Donner au texte l'allure d'une démonstration. en reliant les décisions prises par des formules conventionnelles de raisonnemt inductif dans certains cas, déductif dans d'autres. Chaque décision ou événement du tableau devient ou un axiome ou bien une conséquence nécessaire, selon une logique d'apparence –

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) parce que l'art n'existe que conceptuellement »

Cette logique d'apparence sera toute exprimée par le style. et n'ôtera pas au tableau son caractère de : Mélange d'événements imagés plastiquement. Car Chacun de ces événements est une excroissance du tableau général. Comme excroissance, l'événement reste bien : seulement apparent et n'a pas d'autre prétention qu'une signification d'Image. –

Il ne peut plus être question d'un Beau plastique[7]. »

On retient ici ce que Duchamp souligne, à savoir en particulier la question de la démonstration, de la logique d'apparence, et le statut qui incombe à cet événement pensé comme « signification d'Image ». La dernière phrase qui découle de son raisonnement et vient affirmer avec fermeté en quelques mots l'une des détonations les plus radicales de l'histoire et de la théorie des arts devient dans les années 1960 le mot d'ordre des artistes travaillant le visuel. Car si le « Beau plastique » n'a plus lieu d'être, l'art et sa création s'engagent dorénavant dans des problématiques qui excèdent la question esthétique pour interroger implicitement et explicitement les

5. *Ibid.*

6. Joseph Kosuth, « Art after Philosophy I and II », *Studio International*, octobre-novembre 1969, repris dans *Idea Art* sous la direction de Gregory Battcock, New York, Dutton, 1973, p. 80. C'est notamment Thierry de Duve qui souligne ce point dans son essai « Critique of Pure Modernism », *October*, n° 70, *op. cit.*, p. 63.

7. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 42.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

conditions mêmes de production et d'existence de l'œuvre d'art, au-delà de son apparence plastique et de son appartenance à la catégorie des beaux-arts ; l'apparition du ready-made ayant déjà contrarié, en la décloisonnant, cette confortable linéarité de la catégorie concernée.

On peut aussi tisser des liens directs entre les notes écrites par Duchamp autour de la notion d'inframince et sa réception, toujours par les artistes conceptuels. De façon très surprenante, l'idée d'inframince se joue à la lisière d'un espace du sensible et de l'expérience scientifique. Les sens deviennent les moteurs de réception de cette idée et c'est l'intuition qui les guide. On pourrait difficilement expliquer ce que l'on éprouve lorsque l'on lit : « dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle[8] » et pourtant cela semble évident puisque insuffler une existence temporelle à un objet inanimé le rend nécessairement dépendant de ce temps qui passe, même s'il s'agit d'une seule seconde. Les artistes conceptuels ont pris à la lettre cette réalité tangible en donnant un corps spatial et temporel à l'idée d'une part et à l'objet auquel cette idée peut référer. De même, lorsque Duchamp écrit : « La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est infra-mince[9] », là aussi, intuitivement, on saisit ce qu'il veut dire quand on imagine cette chaleur et qu'on la définit comme « infra-mince » ; il y a dans cet intervalle à la fois de l'insaisissable et du réel. Il y a aussi, et on pourra le constater dans la façon dont l'artiste nomme les objets mécaniques qui composent le *Grand Verre* en leur donnant une corporalité sensuelle, un rapport fort à l'expérience du contact visuel et physique. Cette expérience, se raccordant à ce que le fantasme exprime, ne serait pas éloignée de la fonction du voyeur (le terme est le même en français et en anglais) qui accompagne la fonction de voir appartenant au regardeur, terme que Duchamp privilégiait pour définir le spectateur.

Mais l'inframince s'associe aussi chez Duchamp à l'allégorie et c'est là que, quittant l'ordre du phénomène d'un sensible lié au corps, on atteindrait par l'imagination un phénomène suprême de l'esprit où l'ordre (de causes à effets) serait duel et réflexif. L'ombre, la transparence, l'infime, la fumée, la légèreté, la caresse sont « infra minces » dans la perspective duchampienne, mais comme « l'allégorie (en général) est une application de l'infra mince[10] », ils deviennent aussi images, signes, apparences, métaphores, disparitions.

« Le réflexe allégorique » (« The Allegorical Impulse ») est le titre de l'un des textes fondateurs des théories postmodernes. Écrit par Craig Owens et publié dans la revue *October* en 1980, il contribue sans précédent à définir une fonction de l'art soumise à une multiplicité de champs complémentaires qui confirment la place de Duchamp comme déterminante pour les transformations majeures des pratiques artistiques du tournant de 1980. L'actualité de Walter Benjamin, et la notion d'aura que le philosophe analyse notamment dans ses essais sur la photographie, est aussi soulignée par Owens, qui parle d'un « revival » benjaminien et le cite abondamment dans ses écrits. Benjamin et Duchamp ayant favorisé le déplacement de modèles respectivement

8. *Ibid.*, p. 21.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

philosophiques ou littéraires et visuels en convoquant contexte, technique et histoire, l'allégorie devient clairement pour eux un moyen de s'abstraire de la tradition et de provoquer de façon paradoxale synthèse et contrôle d'une part, ruptures, fragmentations, détournements d'autre part. « Dans une structure allégorique, écrit Owens, un texte est lu à travers un autre, cependant aussi fragmentaire, intermittente ou chaotique que peut être leur relation, le paradigme d'un travail allégorique est le palimpseste[11]. » L'auteur américain cite également Duchamp comme précédent incontournable, par exemple avec l'aspect photographique qu'il a souhaité donner au *Grand Verre* en tant « qu'apparence allégorique[12] ». Ce qui définirait enfin cette dernière serait la confusion provoquée par l'impossibilité de déterminer clairement l'appartenance à un médium. Ainsi la disjonction s'opérerait-elle dans l'éclatement des repères propres à une technique donnée ; si « le travail allégorique est synthétique, il traverse plusieurs frontières esthétiques. La confusion des genres anticipée par Duchamp réapparaît aujourd'hui dans l'hybridation, dans des travaux éclectiques qui, ostensiblement, combinent des médiums artistiques jusque-là distincts[13]. »

Alors que l'analyse d'une réception de l'œuvre de Duchamp pourrait s'établir en listant à l'infini les références qui composent les multiples études répertoriées depuis un siècle, l'idée ici serait plutôt de resserrer le propos sur la façon dont certaines artistes américaines (qui contribuent d'ailleurs par leur travail à l'élaboration des théories postmodernes, Owens a étendu parallèlement sa réflexion de ces dernières à la question féministe) ont hérité de Duchamp et ce qu'elles ont produit de cet héritage[14]. La méthode choisie pour les pages qui suivent sera dès lors celle d'un champ-contrechamp, une lecture comparative qui prendra son essor à partir de ce qui est donné à voir et à lire par et sur Duchamp en privilégiant trois corps d'œuvres (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* [1915-1923], *Étant donnés* [1946-1966] et, en guise de conclusion, *Rrose Sélavy* [1920]) et l'interprétation qui pourra en être faite, adossée à la citation et à l'appropriation artistique par deux artistes américaines : Hannah Wilke (1940-1993) et Martha Wilson (née en 1947).

Mécanique charnelle, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*

En lisant les entretiens menés par Pierre Cabanne avec Duchamp au printemps 1966, on peut relever le ton très franc des questions et des réponses. On saisit également, par la nature de l'échange, le fait qu'un certain nombre de points, notamment liés à la représentation du corps de la femme dans l'art, sont encore totalement à l'état de préfiguration et ne

11. Craig Owens, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », in *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 54.
12. *Ibid.*, p. 53.
13. *Ibid.*, p. 58.
14. Voir notamment à ce sujet Craig Owens, « The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism », *op. cit.*, p. 166-190. Voir aussi, différemment, sur cette question de l'héritage, entre autres duchampien, dans le contexte d'une critique féministe : Mira Shor, « Patrilineage », in *Wet, On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke, Duke University Press, 1997, p. 98-117 (première publication dans *Art Journal*, vol. L, n° 2, été 1991, p. 58-63).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (dite *Le Grand Verre*), 1915-1923, 277,5 x 175,9 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

seront problématisés par les théories féministes euro-américaines que dans les années suivantes. Si le *Nu descendant un escalier* avance une réflexion formelle sur le mouvement (« une image statique du mouvement », précise Duchamp), il permet aussi comme le souligne l'artiste de repenser l'origine du nu féminin en le montrant debout, en action, et non plus couché[15]. Seulement ce mouvement est aussi représenté par la désarticulation du corps. Duchamp va même plus loin lorsqu'il dit, en évoquant sa toile *Dulcinée* (1911) puis celle qui suit, *Yvonne et Magdeleine déchiquetées* (1911), réalisées un an avant le *Nu…* : « Là, c'est plus le déchiquetage que le mouvement. Ce

15. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 38 (première édition : Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

déchiquetage était au fond une interprétation de la dislocation cubiste[16]. » La brutalité du terme déchiquetage associé au corps de la femme renvoie à un corps morcelé, abîmé, accidenté. Un corps mis en morceaux de façon violente par la composition picturale et par la représentation de ce mouvement qui indique que, même si la femme est donnée active (contrairement à cette position horizontale dont la sort Duchamp), elle se retrouve réduite à des lambeaux. Cette violence, Cabanne y revient un peu plus tard dans l'entretien : « J'ai remarqué, dit-il, dans vos toiles de ces années 1910-1912 comme une sorte d'acharnement vis-à-vis des femmes : elles sont toujours désarticulées ou déchiquetées. » Et plus loin : « À 25 ans, on vous appelait déjà "le célibataire". Vous aviez une attitude antiféministe bien établie. – Non, répond Duchamp, anti-mariage mais pas anti-féministe. Au contraire, j'étais normal au plus haut degré ! En fait, j'avais des idées anti-sociales[17]. »

L'usage d'un vocabulaire à l'époque encore peu ancré dans une réalité sociale ou culturelle est intéressant. Mais ce qui l'est encore plus c'est la façon dont l'artiste, à partir de ces « idées anti-sociales », a pu produire une œuvre comme *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui renvoie non seulement à une continuité logique de la pensée critique duchampienne lorsqu'il se définit comme « anti-mariage » ou « anti-social », mais aussi à son rôle d'innovateur artistique. Ce dernier élément est renforcé lorsqu'il adosse conjointement à sa production visuelle une complémentarité mécanique : le mouvement est un concept où le corps (notamment de la femme) et la machine se rencontrent.

Pour Duchamp, si, comme il le disait en 1945, son *Nu descendant un escalier* « briserait pour toujours les chaînes d'esclavage du naturalisme », il y associe l'idée que l'on ne peut pas exprimer, par exemple, le vol d'un avion par une nature morte. « Le mouvement de la forme dans un temps donné nous fait entrer fatalement dans la géométrie et les mathématiques ; c'est la même chose que lorsqu'on construit une machine[18]… » Cette dernière va être incarnée à partir de 1915 par *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dite aussi *Le Grand Verre*. Duchamp insiste sur la transparence du matériau qui, dit-il, l'a « sauvé » et, dans le même temps, sur sa capacité à emprisonner la couleur pour éviter qu'elle ne s'oxyde tout en offrant une double visibilité[19]. Un côté et l'autre, réversible mais inversé, *Le Grand Verre* est une structure où la perspective devient « mathématique, scientifique » et s'affirme comme l'accomplissement d'une expérience organique. En ce sens, les notes que Duchamp prend pour ancrer la genèse de son projet sont parlantes et peuvent revêtir le caractère d'un théorème : « Solidité de construction / Égalité de superposition = Les dimensions générales principales d'assise de la mariée

« Le mouvement est un concept où le corps (notamment de la femme) et la machine se rencontrent »

16. *Ibid.*, p. 35.
17. *Ibid.*, p. 41.
18. *Ibid.*, p. 38.
19. *Ibid.*, p. 22.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

et de la mach. célibat. sont égales[20]. » Cependant, les termes de « mariée » et de « célibataire » renvoient en permanence aux objets inarticulés qui les représentent tout en légitimant l'idée du mouvement par l'évocation de leur possible mise en branle. Cette dernière est exprimée par le mot « désir », que l'on comprend comme étant à la fois vœu (de réussite, de chasteté…) et appel sexuel. « En général, si ce moteur mariée doit apparaître comme une apothéose de virginité c'est-à-dire le désir ignorant, le désir blanc (avec une pointe de malice) et s'il (graphiquement) n'a pas besoin de satisfaire aux lois de l'équilibre pesant, néanmoins, une potence de métal brillant pourra simuler l'attache de la pucelle à ses amies et parents[21] […] », écrit Duchamp.

Les descriptions de l'artiste font osciller propositions techniques et interprétations fantasmées de l'acte amoureux entre deux corps (celui de la mariée avec ses « cylindres seins » et celui des célibataires « cylindres sexes », « formes mâliques ») qui se cherchent, se donnent, se dénudent, se cognent, s'attirent et se repoussent. L'analogie entre une sexualité brute (« essence d'amour », « sécrétion des glandes sexuelles de la mariée », « étincelles électriques de la mise à nu », « complète nudité », « désir aigu de jouissance », « vibrations splendides ») et une mécanique automobile où « Cette puissance timide est une sorte d'automobiline, essence d'amour, qui, distribuée aux cylindres bien faibles, à la portée des étincelles de sa vie constante, sert à l'épanouissement de cette vierge arrivée au terme de son désir[22] » n'est pas sans rappeler un récit érotique qui se situerait dans le même futur que celui d'un roman ou un film de science-fiction.

C'est au sein de ce même interstice que J.G. Ballard, soixante ans plus tard, ancre son roman *Crash*[23] (1973). Les accidents de voiture et les blessures que ceux-ci provoquent sur les corps humains deviennent le cœur d'une intrigue pornographique où le fantasme sexuel passe par l'accouplement de l'homme, de la femme et de la machine. Il n'est pas anodin que Jean Baudrillard, dont l'ouvrage *Simulacres et Simulation* devient dès sa parution en 1981 une référence incontournable pour les critiques et historiens d'art qui s'en servent comme d'un outil constitutif des théories postmodernes, se soit très tôt intéressé à Ballard et ait collaboré à des revues de science-fiction américaines spécialisées avec des essais que l'on pourrait presque lire comme des extensions imagées des notes duchampiennes du *Grand Verre*.

« La technologie n'est jamais mieux comprise que par l'accident (de voiture), en d'autres termes par la violence faite à elle-même et la violence faite au corps. Tout est identique : tout choc, toute collision, tout impact, toute la métallurgie des accidents sont inscrits dans la sémiurgie du corps – pas dans son anatomie ou sa physiologie, mais dans une sémiurgie des contusions, des cicatrices, des mutilations, des blessures qui sont comme de nouveaux organes sexuels qui s'ouvrent dans le corps. Ainsi, la codification du corps en tant que force de travail dans l'ordre de production

20. Marcel Duchamp, *Notes*, *op. cit.*, p. 42.
21. *Id.*, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994 (1975), p. 62.
22. *Ibid.*
23. J.G. Ballard, *Crash*, Londres, Jonathan Cape, 1973, trad. fr. *Crash !*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

est-elle remplacée par la dispersion du corps en tant qu'anagramme dans l'ordre de la mutilation. Les zones érogènes ne sont plus, tout devient un trou pour des décharges-réflexes. Mais par-dessus tout, le corps entier devient un signe qui s'offre dans un langage corporel. Corps et technologie, chacun entravant chez l'autre leurs propres symboles affolés. Abstractions charnelles et modèles[24]. »

Avec *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, réalisée pendant huit années aux États-Unis et commencée en pleine première guerre mondiale, Duchamp produit parallèlement à la bombe que représente la « pissotière » (*Fontaine*, 1917) une détonation sans précédent dans l'histoire de l'art en intégrant avec une aisance remarquable les questions d'ordre sexuel dans le contexte d'un art moderne marqué par l'abstraction. Il n'est ni question de représentation littérale, ni de caricature, mais d'un regard porté sur le sexe et le genre, sur le statut social de la femme et de l'homme (marié-e, célibataire), et sur la façon de faire coexister au sein d'un même espace allégorique une réflexion sur l'érotisme tout à fait inédite. « Quelle est la place de l'érotisme dans votre œuvre ? » demande ingénument Cabanne, ce à quoi Duchamp répond : « Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente[25]. » Et lorsqu'il se réfère plus spécifiquement à *La Mariée…*, il précise : « Je crois beaucoup à l'érotisme parce que c'est vraiment une chose assez générale dans le monde entier, une chose que les gens comprennent. Cela remplace, si vous voulez, ce que d'autres écoles de littérature appelaient symbolisme, romantisme. […] L'érotisme était un thème, et même plutôt un "isme", qui était la base de tout ce que je faisais au moment du *Grand Verre.* Cela m'évitait de rentrer dans les théories déjà existantes, esthétiques ou autres[26]. »

Cette insistance sur la question érotique trace un lien insécable avec le corps et anticipe ce que les artistes femmes et hommes vont réaliser avec le *body art* et la performance à la fin des années 1960 et dans les années 1970. John Howell, dans son article « Art Performance: New York », publié en 1977 dans *Performing Arts Journal*, revient sur l'importance indéniable de Duchamp dans la façon de réaffirmer « la création de soi-même en tant qu'Artiste, le médium par lequel on empoigne son travail[27] ». C'est précisément au sein de ce dilemme que la performance existe. Et pourrait-on dire, en particulier la performance réalisée par les artistes femmes.

Cette insistance sur la question érotique trace un lien insécable avec le corps

- 24. Jean Baudrillard, « Ballard's Crash », *Science Fiction Studies*, vol. XVIII, n° 3, « Science Fiction and Postmodernism », novembre 1991, p. 314. (Jean Baudrillard a écrit cet essai en 1976, il a été publié dans la revue *Traverses*, mai 1976, n° 4, p. 24-29). Voir aussi, Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- 25. Marcel Duchamp, *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 109.
- 26. *Ibid.*, p. 109-110. Voir aussi sur cette question de l'érotisme Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, *op. cit.*, p. 20-24.
- 27. John Howell, « Art Performance: New York », *Performing Arts Journal*, vol. I, n° 3, hiver 1977, p. 30.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

Hannah Wilke, *I Object*/l'objet du regard

Hannah Wilke, *I OBJECT, Memoirs of a Sugargiver,* 1977-1978, cibachrome diptyque, 60,96 x 40,64 cm chacun, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.

En évoquant sa conception de la performance et son action à la fois subjective, réflexive et exhibitionniste, Hannah Wilke affirme : « Les femmes ont toujours été au service de l'esprit créatif et idéal de l'homme. Pour moi, créer mes propres images en tant qu'artiste et en tant qu'objet était important car être L'objet était une véritable objection. J'ai fait de moi un objet pour idéaliser la femme, de la même manière que les hommes l'ont fait, de façon à lui redonner son propre corps. J'ai repris mon corps au lieu de le donner à quelqu'un d'autre pour créer[28]. »

Wilke est l'une des premières artistes féministes à avoir réalisé dès le début des années 1960 des travaux représentant le sexe féminin de façon explicite. Cette tendance que l'on appelle *vaginal art* et qui revendique l'autonomie d'une anatomie en s'appropriant ses organes génitaux comme source d'affirmation d'une identité à soi a pu être interprétée comme un « art érotique », mais l'expression n'a alors pas le sens que Duchamp, par exemple, pouvait lui donner. Cette figuration du sexe féminin n'est pas pensée dans sa fonction érotique mais dans sa fonction politique, culturelle et sociale. En 1974, l'historienne de l'art Barbara Rose publie un article qu'elle intitule « Vaginal Iconography » et dans lequel elle réajuste la question : « Une grande partie de l'art féministe a été labellisée érotique parce qu'il figure ou fait allusion à une représentation des organes génitaux mais c'est loin d'être le cas. Le but est bien d'élever les femmes, mais sexuellement[29]. »

Gail Levin, dans une lecture de cette question et à la suite de Rose, affirme que « les images faites par les femmes et "glorifiant les vagins" attaquent

28. Linda Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 138.
29. Barbara Rose, « Vaginal Iconography », *New York 7*, 11 février 1974, p. 59.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

▼▲ Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, 1946, 242,6 x 177,8 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, don de la fondation Cassandra, 1969.

l'une des idées les plus fondamentales de la suprématie masculine à savoir qu'un pénis, parce que visible, est supérieur[30] ». Pour Levin, les critiques d'art ont souvent rejeté les images d'organes génitaux réalisées par les artistes femmes comme étant honteuses alors que ces mêmes critiques ont accepté les images de phallus (ou de sexe) réalisées par les artistes hommes. Elle cite Gustave Courbet, Constantin Brancusi, mais aussi Duchamp et en particulier *Étant donnés*, œuvre ultime de l'artiste qu'il crée de façon quasi clandestine durant les vingt dernières années de sa vie. « Depuis que Duchamp a réalisé un travail qui doit être regardé à travers un trou percé dans une porte en bois, le regardeur doit agir comme un voyeur et s'engager dans un exercice ayant l'intention de titiller[31]. »

Entre *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* et *Étant donnés,* un renversement s'opère dans la représentation de la femme par Duchamp. D'abstraite au sein de cette mécanique charnelle précédemment décrite, elle

30. Gail Levin, « Censhorship, Politics and Sexual Imagery in the Work of Jewish American Feminists Artists », *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, n° 14, automne 2007, p. 67.
31. *Ibid.*

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

se transforme en matière physique, corps nu écartelé, sexe offert et visage caché. Gênante, l'image de cette pose l'est aussi au regard de l'effort que les spectateurs sont obligés de fournir pour essayer de voir ce qui se passe dans cette scène morbide visible d'un trou. C'est aussi ce que décrit Cabanne dans la préface à l'édition de 1995 des entretiens de 1966 : « Le "regardeur", l'œil collé aux orifices, est saisi d'un indéniable malaise. Que s'est-il passé ? Est-ce un crime ? Un viol ? S'agit-il des suites d'un acte sadique ? Le corps de la femme nue, en plâtre, est recouvert de peau de porc couleur chair ; elle écarte largement les cuisses, montrant un sexe glabre et tumescent d'androgyne et son visage est caché par une mèche de cheveux, "blond sale" selon Duchamp[32]. » Difficile de ne pas éprouver le même genre de malaise que leur auteur à la lecture de ces lignes, en particulier lorsque l'on se place dans la perspective d'une position féministe et que celle-ci s'enclenche avec une analyse des productions artistiques de femmes ayant réfléchi à ce que représenter un sexe féminin nu engendre comme interprétations. Les termes de « glabre » et de « tumescent » associés à « androgyne », en parlant du pubis imberbe de ce nu inconfortablement allongé et déformé par une perspective grotesque, ont une résonance repoussante. Alors que, pour Wilke, la représentation du vagin symbolise la force, on serait tenté de comprendre la description de Cabanne comme énoncé d'un sexisme condescendant. Wilke d'ailleurs dit trouver ce « vagin déformé particulièrement répugnant » et estime que c'était sans doute le message souhaité par Duchamp ; « Personne ne bronche en entendant le terme "phallique" remarque-t-elle également, vous pouvez dire qu'une église gothique est un symbole phallique, cela ne gênera personne, mais si vous dites que la nef de l'église est un immense vagin, tout le monde sera offusqué[33]. »

Wilke va réaliser un « remake » de la femme d'*Étant donnés* en se rendant en 1977 à Cadaquès, village catalan où Duchamp avait sa maison (la porte d'*Étant donnés* provient de là), et où elle se fait photographier nue sur un rocher, réalisant un diptyque sous la forme d'une couverture de livre recto verso où son corps s'offre bas en haut et haut en bas, provoquant visuellement un déséquilibre. Même si elle joue sur son érotisation, elle souligne une posture artistique qui affirme que son corps lui appartient. Parlant de Wilke, Karl Toepfer écrit : « Le corps nu magnifique est une force dominante subversive ; il n'est pas un processus de déconstruction du "mythe de la beauté féminine[34]". » Intitulé ironiquement *I Object, Memoirs of a Sugargiver* (1977-1978), le diptyque photographique prend paradoxalement le contre-pied de tous les stéréotypes qui adhèrent à la représentation de la femme nue. Le terme *Object* est à comprendre dans le sens du mot « objet », mais aussi dans celui du verbe « protester/objecter ». Le sous-titre indique ironiquement « Mémoires d'une charmeuse ». Et Wilke, qui était très belle et a été critiquée par certaines de ses consœurs féministes en

32. Marcel Duchamp, *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 7-8.

33. Hannah Wilke, entretien avec Joanna Frueh le 9 juin 1988. Propos repris par Frueh dans « So Help me Hannah », *in* Thomas H. Kochheiser (éd.), *Hannah Wilke: A Retrospective*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 35.

34. Karl Toepfer, « Nudity and Textuality in Postmodern Performance », *Performing Arts Journal*, vol. XVIII, n° 3, septembre 1996, p. 83.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

raison de cette beauté, va intégrer dans son projet artistique la possibilité de se penser en modèle et objet de sa propre création pour renverser, ici au sens propre et figuré, l'image que l'on peut se faire de la femme[35]. Comme l'écrit Joanna Frueh, « *I* devient *eye* [œil] » (Le *I/eye Object* devient donc l'« objet du regard »). Le *I Object* est l'objet de son propre regard. Le « *I Object* est son propre voyeur[36] ».

Un an avant cette œuvre, le 15 juin 1976, Wilke est à Philadelphie, au Philadelphia Museum of Art, et réalise une performance derrière *Le Grand Verre* de Duchamp. Cette performance est un striptease intégral. Habillée d'un élégant costume blanc et portant un chapeau en feutre clair, Wilke rejoue geste après geste les clichés que son action nécessite, exagérant les poses et les regards ; elle interprète la « mariée mise à nu » en prenant au mot l'érotisme suggéré par Duchamp. Celui-ci ne notait-il pas que « la peinture sera un inventaire des éléments de cet épanouissement, éléments de la vie sexuelle imaginée par elle mariée-désirante. Dans cet épanouissement, la mariée se présente nue sous 2 apparences : la première, celle de la mise à nu par les célibataires, la seconde apparence, celle imaginative-volontaire de la mariée. De l'accouplement de ces 2 apparences de la virginité pure – de leur collision dépend tout l'épanouissement, ensemble supérieur et couronne du tableau[37] » ?

Évoquant les rencontres de regards que produit *Le Grand Verre*, Thierry de Duve insiste sur la fonction des « témoins oculistes » qui se trouvent dans la partie inférieure de l'œuvre. Ceux-ci dirigent selon lui le regard des célibataires et l'éblouissent dans une « sculptures de gouttes », qui seront renvoyées « miroiriquement » dans la partie haute du verre[38]. Pour de Duve, « la forme avec laquelle les "témoins oculistes" sont décrits illustre la manière dont la véritable rencontre du travail et des regardeurs est, selon Duchamp, figurée[39] ». On est proche ici de l'action proposée par Wilke, où le public occupe la fonction de « témoin oculiste » en regardant l'artiste se dévêtir de l'autre côté du verre, au travers de cette surface « miroirique » qui lui renvoie, même mentalement, le reflet de sa position de voyeur.

Wilke, comme d'autres artistes féministes qui ont réalisé des performances au début des années 1970, a une conscience très marquée de ces relations entre corps exposés et regards de spectateurs, entre ce qu'une image véhicule comme sens stéréotypé et la façon dont l'artiste porte la responsabilité de l'orientation donnée à la lecture de son travail, situé à l'intersection entre le visuel et le visible.

Alors que la question de la désarticulation des corps figurés par Duchamp était plus haut évoquée, il importe de souligner ici à quel point le processus

35. Par rapport à la critique dont Hannah Wilke a été l'objet au sujet de sa beauté, voir Constance Zaytoun, « Smoke Signals: Witnessing the Burning Act of Deb Margolin and Hannah Wilke », *TDR, The Drama Review*, vol. LII, n° 3, automne 2008, p. 151. Voir aussi Lucy R. Lippard, « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art », in *The Pink Glass, Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, 1995, p. 103 [cet essai a été publié pour la première fois dans la revue *Art in America* en mai-juin 1976].

36. Joanna Frueh, « Hannah Wilke, the Assertion of the Erotic Will », in *Erotic Faculties*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 144.

37. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 63.

38. Thierry de Duve, « Critique of Pure Modernism », *op. cit.*, p. 77. Les termes « témoins oculistes », « sculptures de gouttes », « miroiriquement » sont repris de *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 92-93.

39. *Ibid.*

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

Photographie du film d'Hannah Wilke, *Through the Large Glass* réalisé derrière l'œuvre de Marcel Duchamp *Large Glass* au Philadelphia Museum of Art en 1976, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.

de réappropriation de leur propre nudité par les femmes artistes ayant insisté sur cette question passait aussi par une première fragmentation permettant de produire d'abord une disjonction avant d'associer les morceaux désunis. Lorsque l'on considère par exemple les premiers photomontages féministes de l'histoire de l'art, réalisés par Martha Rosler dans sa série *Body Beautiful or Beauty Knows No Pain* (1965-1972), on remarque que les parties de corps (re)collés proviennent de magazines érotiques découpés. Seins, pubis, fesses, jambes se recomposent dans un assemblage qui intègre ce mouvement d'unification tout en démontrant à l'évidence, que du fragment à l'unité, le processus n'est pas aisé, pas plus que ne l'est l'affirmation d'une identité sexuelle qui passerait par un genre revendiqué.

Les parties de son corps que Wilke décide de révéler au fur et à mesure de son striptease restent de toute façon fragmentées lorsqu'elles sont vues à travers les éléments (en particulier les célibataires) qui obstruent la vision. L'action lui permet néanmoins de s'affirmer car comme elle le souligne : « La performance m'a redonné mon corps, en particulier dans *Wilke, through the Large Glass as the Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Dans cette vidéo-film-performance, j'étais la mariée mise à nu mais aussi la mariée en tant qu'artiste faisant l'œuvre d'art, ainsi *Le Grand Verre* de Duchamp devint-il, soudain, juste un symbole inerte, un accessoire pour une femme en mouvement et vivante. Cela n'était pas important de savoir si j'étais une œuvre d'art ou pas. Je bougeais et ne permis pas au cameraman de le faire. Il resta immobile (nature morte). Le déroulé du film était un calembour ; je me déshabillais entièrement, je quittais le voile, surtout le voile de la femme comme modèle de l'homme. J'étais à présent le modèle de l'esprit créatif, comme l'artiste de ma propre idéologie[40]. »

Penser la performance comme un autoportrait est aussi récurrent chez les artistes féministes. « Se voir voir », pour reprendre Jacques Lacan, est

40. Hannah Wilke, propos recueillis *in* Linda Montano, *Performance Artists Talking in the Eighties, op. cit.*

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

nécessaire, et la façon dont les traces de cette réflexivité vont exister est importante. Wilke évoque l'injonction faite au cameraman de ne pas bouger, mais elle préférait aussi que ce soient des hommes qui la filment plutôt que des femmes car celles-ci hésitaient, disait-elle, à filmer autre chose que ses pieds, ses mains ou sa tête[41]. Cette pudeur de la femme qui en filme une autre peut être lue au sein d'une dualité : dans un contexte où la révolution visuelle féministe, l'émancipation de la sexualité, l'affirmation d'un sexe féminin fort et la valeur qui lui est accordée sont constitutives d'un nouveau respect, pour certaines femmes, à l'aube de ce militantisme, l'image d'une femme nue reste sans doute encore involontairement la propriété du regard masculin.

Un texte majeur publié en 1975 par la théoricienne féministe Laura Mulvey dans la revue britannique *Screen* a remarquablement influencé ce renversement des rapports de forces en analysant les formes de représentations visuelles, notamment au cinéma. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » marque un tournant dans la critique et l'histoire de l'art à une période où les nouveaux ajustements méthodologiques imposés par les études filmiques et les théories de genre mènent à des hypothèses inédites. Sa réception provoque, à la fois dans la pratique du texte et de l'image, de nouvelles orientations qui prennent leurs sources dans les œuvres produites par les femmes et dans le même temps les accompagnent vers de nouvelles réalisations. « Dans un monde dominé par le déséquilibre sexuel, écrit Mulvey, le plaisir de regarder a été coupé en deux entre l'actif (homme) et le passif (femme). Le regard déterminant de l'homme projette son fantasme sur la figure féminine, qui est dessinée en conséquence. Dans leur rôle exhibitionniste traditionnel, les femmes sont simultanément regardées et affichées avec une ferme apparence codée qui permet d'obtenir un impact visuel érotique fort de façon à ce qu'elles soient de toute façon définies comme pouvant être regardées. Les femmes exposées comme objet sexuel sont le leitmotiv du spectacle érotique : des pin-up au striptease […] elle tient le regard, joue avec et exprime le désir masculin[42]. » On peut ici très clairement dire que la pratique artistique de Wilke vient radicalement renverser ce paradigme et se libère par là même d'une tautologie ancestrale dans laquelle la figuration de la femme est consignée.

Rrose Sélavy, Captivating a Man, Éros c'est la vie…

Le processus artistique dans lequel les femmes se sont engagées pour se défaire de ces liens contraignants est passé par plusieurs étapes. Martha Wilson commence à travailler au début des années 1970, elle appartient à la première génération d'artistes féministes qui a produit une œuvre convoquant frontalement, à la manière de Wilke ou d'Eleanor Antin, le corps dans sa fonction visuelle.

Elle s'interroge, comme d'autres, sur la façon d'accéder à une visibilité en évitant de se maintenir en tant que femme dans le statut d'objet. Il faut préciser que les questionnements qui définissent les productions féministes

41. Karl Toepfer, « Nudity and Textuality in Postmodern Performance », *op. cit.*

42. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 19. L'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » a été publié pour la première fois dans la revue *Screen*, vol. XVI, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

s'inscrivent dans la période où l'art conceptuel occupe l'avant de la scène et où la critique qui s'y intéresse délaisse majoritairement (à l'exception heureuse de Lucy R. Lippard) les problématiques formelles liées à la représentation visuelle. À cet effet, la performance a pu jouer un rôle déterminant dans la mesure où son caractère éphémère et sa façon d'échapper à la marchandisation lui permettaient d'occuper un statut relativement autonome et de devenir un médium libérateur. Décidant de trouver une adéquation sans compromis dans la relation orageuse entre art/corps/femme/homme, Wilson s'engage dans des performances où elle va volontairement et avec une rhétorique implacable être à la fois « femme » et « homme ». Ainsi, dans *Posturing: Drag* (1972), va-t-elle se représenter en homme qui se déguise en femme. Dans un texte accompagnant ce travail, l'artiste écrit : « La forme détermine le sentiment, si je pose dans un certain rôle je peux expérimenter une émotion nouvelle[43]. » Pour Jane Wark, cette déclaration « laconique » ne permet pas de déceler si l'émotion en question se réfère au personnage féminin ou au personnage masculin. « En un sens, parce qu'elle devient quelque chose que l'on voit à travers et constitué par l'œil/Je [*the eye/I*] de son imaginaire masculin, l'auto-posture de Wilson peut être vue comme une remise en cause de la mise en garde qu'affirme Teresa de Laurentis lorsqu'elle souligne que la femme est irreprésentable sauf en tant que représentation[44]. » Le trouble qu'instaure Wilson lorsque l'on regarde le portrait qu'elle réalise avec *Posturing: Drag* est qu'évidemment ce que l'on voit au premier abord est l'image d'une femme mais que cette dernière, en raison du titre, fait que l'on s'interroge sur ce que représenterait un homme déguisé en femme et provoque immédiatement un dérapage sémantique. Car, en anglais, *posturing* se définit par un sens multiple, à la fois pose, posture mais aussi « jouer à poser ; jouer les poseurs ». Les deux points qui séparent *posturing* de *drag* sous-entendent que d'autres jeux sont possibles.

Martha Wilson, *Captivating a Man,* portrait photographique, 1972, 2008, 50,8 x 35,6 cm.

43. Martha Wilson citée par Jane Wark, « Martha Wilson: Not Talking It at Face Value », *Camera Obscura*, vol. XV, n° 3, 2001, p. 6.
44. *Ibid.*, p. 6-7.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

Selon Wark encore, les recherches de Wilson sur l'identité genrée sont largement relatives à la philosophie générale du premier art féministe, mais pour elle « le problème n'était pas de se débarrasser des modèles normatifs et oppressants d'une féminité "idéale" mais plutôt de comprendre comment l'identité elle-même se forme à travers la performance de tels modèles[45] ».

Grimage, maquillage, travestissement, inversion du genre, l'artiste va expérimenter différentes postures complémentaires où elle s'expose en *Painted Woman* (1972, deux photographies d'elle la montrent sur l'une sans maquillage, sur l'autre très maquillée) ou en *Captivating a Man* (1972). Là aussi, comme pour *Posturing: Drag*, Wilson se déguise en homme qui se travestit en femme, mais là, elle prend comme modèle le père de l'avant-garde puisque c'est à Duchamp lui-même qu'elle emprunte l'image de *Rrose Sélavy* (1920). L'artiste se représente dans la même pose, mais on sent la caricature, on reconnaît la fabrication artificielle de l'image. Wark analyse ce travail en remarquant que Wilson réfléchit ici conjointement aux thèmes de la fascination, de l'identité artistique et du genre. « Mais là où le maquillage est normalement utilisé pour perfectionner la féminité, dit-elle, sa fonction ici est un renversement des moyens par lesquels une femme fascine un homme : l'homme est rendu attirant par la femme. Dans une transposition hétérosexuelle, le pouvoir du maquillage se retourne contre lui-même, la fascination devient émasculation[46]. » Toujours selon Wark, Wilson en s'appropriant Duchamp interroge la question de l'identité artistique et sexuelle dans une configuration qui rejoint la manière dont, avec *Rrose Sélavy*, « l'auto-féminisation » de Duchamp dans sa « fonction d'auteur » a perturbé

Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Selavy*, portrait photographique, vers 1920-1921, 21,6 x 17,3 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

Wilson en s'appropriant Duchamp interroge la question de l'identité artistique et sexuelle

45. *Ibid.*, p. 9.
46. *Ibid.*, p. 15.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

l'« autorité masculine incarnée dans le statut d'auteur moderniste[47] ».

Il serait possible de mettre en parallèle le renversement opéré par Wilson avec une autre œuvre de Duchamp où celui-ci, s'appropriant une carte postale de *La Joconde*, lui attribue une moustache et souligne sa transformation par un jeu de lettres où l'on peut lire *L.H.O.O.Q.* (1919). Masculinisée, Mona Lisa n'en est pas moins pour l'artiste une femme (L./elle) chez qui le « désir » s'exprimerait de façon triviale. En 1965, Duchamp décide de « raser » sa *Joconde* moustachue qui, redevenue « elle-même », s'intitule dès lors *Shaved L.H.O.O.Q.* Pour Martha Buskirk, cet acte de « rébellion contre les conventions » se joue dans la rupture visible au sein du processus même qu'instaure l'artiste dans sa relation avec le musée, notamment dans la façon dont le ready-made de 1919 est représenté dans une version miniature à l'intérieur de sa *Boîte-en-valise* datant de 1941. « La reproduction bon marché de Mona Lisa sans poil facial était, en 1965, irrévocablement altérée par la connaissance que l'on avait de l'intervention précédente de Duchamp, puisque cette dernière avait déjà été réassimilée au sein de l'espace muséal. En 1965, Duchamp pouvait jouer de ce savoir, manifestement persuadé que le contexte qu'il avait contribué à créer pour la première réappropriation pouvait également être inscrit dans la seconde[48]. » Par cette « trans-sexualité » et la confusion qui en découle sur le mode de la plaisanterie, la Joconde rasée est à la fois un « Duchamp » et un « Léonard de Vinci ».

Couverture de l'ouvrage de Martha Wilson, *Martha Wilson Sourcebook* : *40 years of reconsidering performance, Feminism, Alternative Spaces*, Independent Curators International (ICI), New York, 2011.

À l'automne 2011, Wilson publiait une anthologie documentant son travail sur quatre décennies intitulée *Martha Wilson Sourcebook, 40 years of Reconsidering Performance, Feminism, Alternative Spaces.* Sur la couverture de l'ouvrage, une unique photographie en pleine page sans légende : le portrait de Duchamp en Rrose Sélavy par Man Ray[49].

47. *Ibid.*
48. Martha Buskirk, « Thoroughly Modern Marcel », *October, op. cit.*, p. 125.
49. Martha Wilson, *Martha Wilson Sourcebook, 40 years of Reconsidering Performance, Feminism, Alternative Spaces*, New York, Independent Curators International, 2011.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé

En choisissant ce portrait, Wilson non seulement fait référence à l'image originale qui lui a servi de référence pour *Captivating a Man*, mais malgré la certitude que l'on a qu'il s'agit bien de la photographie de Man Ray, elle permet d'injecter un doute sur l'authenticité de la reproduction. Wilson poursuit par là même l'injonction duchampienne mais y insère sa propre interprétation. Ces transpositions qui sont à la base d'une réflexion sur le statut de l'art duchampien et post-duchampien bouleversent les repères de l'histoire de l'art et amènent à créer des analyses renouvelées des conditions de création contemporaine et de leurs réceptions. Dans le même temps, une anecdote reprise dans l'éphéméride du catalogue dirigé par Pontus Hulten en 1993 rappelle que les échanges d'identité sont inhérents à l'humour qu'elles véhiculent. Le jeudi 16 juin 1966, lors de l'inauguration de l'exposition de Duchamp organisée par Richard Hamilton à la Tate Gallery de Londres, un journaliste de l'*Observer Weekend Review* demande à Man Ray, pendant la conférence de presse : « Êtes-vous Marcel Duchamp ? », « Oui, c'est moi, répond Man Ray, laissez-moi vous dire que je suis très heureux de cette rétrospective à la Tate. Je pense que l'organisation est merveilleuse. [L'exposition] arrive à un parfait moment de ma vie. Je suis né en 1860, ce qui fait que j'ai exactement 106 ans maintenant… Laissez-moi vous présenter mon ami Marcel Duchamp[50]. » Alter ego, Man Ray et Duchamp, Man Ray et Rrose Sélavy, Rrose Sélavy et Wilson, par le biais du détournement propre à ce que la performance et la photographie induisent, s'échangent les genres et les personnalités comme s'ils revêtaient les habits de la fiction pour mieux révéler ce que ces permutations appellent comme instruments critiques.

Cette analyse pourrait être prolongée à l'infini, dans la continuité des autres études qui ont porté sur le sujet, lui-même convoqué au fur et à mesure que de nouvelles recherches sur Duchamp seront menées[51]. « Il n'est guère utile de noter que la critique d'art récente a fait de Duchamp un pré-texte de la fin de (l'histoire de) l'art de façon à ce que tout art qui vient après lui, tacitement ou pas, ne peut s'abstraire de ses théories », se résigne Carol P. James, tout en semblant sous-entendre que ces théories qui viendraient après Duchamp sont elles-mêmes « des formes d'approches sollicitant des pistes peut-être encore inexplorées sur l'œuvre duchampienne[52] ». Une manière d'insister sur l'impossibilité de boucler la boucle. ■

Elvan Zabunyan
historienne de l'art contemporain, maître de conférences HDR,
université Rennes 2, critique d'art

50. Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rrose Sélavy, 1887-1968 », in *Marcel Duchamp* (Pontus Hulten éd.), Milan, Bompiani, 1993, n.p.

51. Il serait difficile de citer toutes les publications portant sur les questions de genre articulées à l'œuvre de Duchamp. On peut toutefois mentionner : Constance Penley, « Feminism, Film, Theory and the Bachelor Machines », in *The Future of an Illusion: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 56-80 ; Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme. La Modernité de Marcel Duchamp*, Paris, PUF, 2012.

52. Carol P. James, « Reading Art Through Duchamp's *Glass* and Derrida's *Glas* », *Substance*, vol. X, n° 2, issue 31 « The Thing USA: Views of American Objects », 1981, p. 107.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - Université Rennes 2 - Haute Bretagne - - 193.49.222.27 - 30/10/2017 15h34. © Réseau Canopé