« Une sorte de pédérastie artistique » : accouplement créatif chez Duchamp et Picabia

Dalia Judovitz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1261>

DOI : 10.4000/itineraires.1261

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 79-91

ISBN : 978-2-296-55776-5

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Dalia Judovitz, « « Une sorte de pédérastie artistique » : accouplement créatif chez Duchamp et Picabia », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1261> ; DOI : 10.4000/itineraires.1261

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Une sorte de pédérastie artistique » : accouplement créatif chez Duchamp et Picabia

Abstract

Duchamp observed that one of the most notable aspects of the twentieth century is that artists come in pairs. He described “Picabia-Duchamp” as one of these strange matches which he went on to characterize as “a sort of artistic pederasty” based on their stimulating exchange of ideas. In this paper I will examine how this queer pairing or coupling of artists reflects Duchamp’s interpretation of the inter-subjective and game-like nature of artistic creation. Challenging the myth of the artist creator as unique origin of the work, he inscribes creativity in the space of an exchange whose erotic overtones alludes to the multiplication and dissemination of authorship in the creative act. I will demonstrate that this doubling of artistic identity implies the erosion of the conventional idea of the artist recasting artistic production as an appropriative, rather than original act. Moreover, I show that his queering of artistic identity implies a fundamental rejection of essentialism insofar as it implies not a change of identity but an aspiration to multiplicity.

Keywords : appropriation, artistic creation, queering, homosociality, performativity of gender

Mots clés : appropriation, création artistique, *queering*, homosocialité, performativité du genre

« L’art n’a pas de source biologique. »
(Marcel Duchamp)

Dans « Passeport Numéro G255300 », l’interview qu’il accorde en juillet 1966 à Otto Hahn à l’occasion d’une rétrospective à la Tate Gallery, Marcel Duchamp remet en question le mythe de l’artiste créateur comme origine unique de l’œuvre en soulignant qu’un des aspects les plus notables du xx^e siècle est que les artistes apparaissent en couple :

Une autre caractéristique de ce siècle est que les artistes viennent par pair : Picasso-Braque, Delaunay-Léger, bien que Picabia-Duchamp constitue

un couple étrange. Une sorte de pédérastie artistique. Entre deux personnes, on arrive à un échange d'idées très stimulant. Picabia était amusant. Il était iconoclaste par principe¹.

Ce duo d'artistes incarné par le couple, lié d'un trait d'union, « Picabia-Duchamp », que Duchamp décrit comme « une sorte de pédérastie artistique », nous invite à interroger la nature de la création artistique et de la *persona* de l'artiste. Comment devons-nous comprendre son geste et l'inscription de sa créativité dans l'espace d'un échange dont les connotations érotiques évoquent une prolifération d'idées et d'acteurs dans l'acte créateur lui-même? Et qu'en est-il des allusions au *genre* sexué (en italique pour désigner le concept anglais de *gender*) évoquées dans cette *homoérotisation* de la création artistique et de l'artiste? Est-ce que l'évocation de l'homosexualité constitue une tentative de renforcer les catégories génériques fondées sur la différence sexuelle ou, au contraire, tente-t-elle de brouiller et de dissiper le sens même du *genre* afin de repenser la nature de l'acte créateur et de la définition de l'artiste? Ce qui se donne à voir ici, c'est la remise en question par Duchamp de la figure de l'artiste et de l'acte créateur par une appropriation de la « pédérastie » comme stratégie de *queering*, terme anglais qui implique à la fois l'inscription d'une étrangeté (une défamiliarisation) et l'homoérotisation². Duchamp va détourner l'usage péjoratif de la pédérastie – entendue ici comme stigmatisation de pratiques sexuelles entre hommes différentes des normes hétérosexuelles dominantes – pour l'investir d'un sens à la fois novateur et positif. Tout en dénaturant le langage et la construction stratégique du *genre* fondés sur l'opposition binaire du masculin et du féminin, il subvertit les signes distinctifs des deux sexes en les multipliant afin d'érotiser l'identité de l'artiste et le processus créatif comme entreprise collaborative. Mon analyse de Duchamp cherche à brouiller la notion du genre en troublant sa capacité référentielle et donc à interroger les approches critiques qui aboutissent à une affirmation ou consolidation de la différence sexuelle et de ses signes masculins ou féminins³.

1. Otto Hahn, « Passport no. G255 300 », *Art and Artists* [Londres], vol. I, n° 4, juillet, 1966, p. 6-11. Les textes écrits en anglais reproduits dans cet article ont été traduits par Yvan Bamps.

2. Mon usage du terme américain *queer* ou *queering* se rapporte à son élaboration théorique chez Judith Butler dans « Critically Queer », *Bodies that Matter: The Discursive Limits of "Sex"*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 223-230. Pour une analyse de la connaissance de Duchamp et de ses rapports de solidarité avec les milieux de la culture *queer*, voir Paul B. Franklin, « Object Choice: Marcel Duchamp's *Fountain* and the Art of Queer Art History », *Oxford Art Journal*, n° 23-1, 2000, p. 23-50.

3. Quelques travaux sur Duchamp étudient déjà ces questions. Pour une réflexion sur l'érotisme comme expression de la différence sexuelle, voir Marc Décimo (dir.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les presses du réel, 2007. Pour une analyse des enjeux sociaux et artistiques de la masculinité, voir David Hopkins, *Dada's Boys: Masculinity After Duchamp*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008. Pour des approches

Que Duchamp reconnaisse ses échanges et sa collaboration avec Francis Picabia peut surprendre, si l'on se souvient qu'il répugnait à être formellement associé à des mouvements artistiques, comme au cubisme, ou plus tard à Dada et au surréalisme (quand bien même ces derniers prirent l'habitude de l'adopter comme un des leurs). Alors que ce statut marginal reflétait son refus d'adhérer à quelque doctrine ou dogme artistique que ce soit, Duchamp participait néanmoins à des collectifs et collaborait avec d'autres artistes, tels Picabia et Man Ray. Ces collaborations ont vu le jour et sont devenues particulièrement remarquables durant la période dadaïste parisienne (1919-1923) ; elles incluent les courts-métrages expérimentaux de Dada qui suivent immédiatement cette période (1924-1928) et qui marquent la transition du dadaïsme vers le surréalisme. On notera ici comme exemples *Entracte* (1924) de Picabia et de René Clair où l'on peut voir Duchamp et Man Ray jouer aux échecs sur les toits de Paris, ou encore la collaboration de Duchamp et de Man Ray dans la production de *Cinéma Anémique* (1926)⁴.

L.H.O.O.Q. (1919, Paris) est sans doute l'œuvre de la période dadaïste parisienne de Duchamp la plus connue. À l'aide d'un crayon, Duchamp altère une reproduction de la *Joconde* de Léonard de Vinci en lui ajoutant, presque comme on barbouille un graffiti, une moustache et un bouc, et en inscrivant, en dessous, une épigraphe quasi latine : *L.H.O.O.Q.* Ce n'est pas la première fois que Duchamp joue au barbier/coiffeur, riant pour ainsi dire au nez et à la barbe de l'art. Il répète en effet sur la *Joconde* le geste déjà perpétré dans *Apolinère Enameled* (*Apolinère émaillé*, 1917), lorsqu'il ajouta le reflet des cheveux d'une petite fille dans un miroir posé derrière elle, superposant ainsi une dimension optique au regard du spectateur. Ses jeux de mots et d'images souvent bilingues, qui modifient par une allusion au cheveu ou au poil (*hair*, en anglais) l'apparence ou « l'air » de l'image, nous rappellent ses tentatives de redéfinir l'expérience visuelle par le biais des interventions conceptuelles. Contrairement à ses premiers ready-made qui étaient de simples objets commerciaux (tels la bicyclette ou le porte-bouteille), *L.H.O.O.Q.* constitue la reproduction sur carte postale d'un chef-d'œuvre dont l'appropriation jette un défi direct à l'art lui-même. Cette manipulation et ce réarrangement subvertissent l'autorité de l'original et questionnent même la possibilité de définir l'art.

évaluant la référentialité du sexe, voir Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, et Robert Harvey, « Where's Duchamp? – Out Queering the Field », *Yale French Studies*, n° 109, « Surrealism and its Others », Katharine Conley et Pierre Taminiaux (dir.), 2006, p. 82-97.

4. Pour une analyse des collaborations cinématographiques de Duchamp, voir Dalia Judovitz, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2010, p. 57-100. Sur ses rapports avec Charles Demuth et ses côteries queer, voir « Changement de bord : l'amitié cinématique de Marcel Duchamp et Charles Demuth », dans Marc Décimo (dir.), *op. cit.*, p. 115-126.

L'appropriation de *Mona Lisa* modifie en outre les indices de sa vraisemblance visuelle en inscrivant dans sa reproduction commerciale et dans son statut de marchandise, un signe masculin qui déstabilise à la fois sa valeur artistique et son apparence féminine. Cette association n'est nullement fortuite, d'après Jennifer Blessing : elle reflète l'essor de la société de consommation et de la publicité qui mène à la consolidation du *genre* à travers une simple opposition binaire⁵. La revalorisation de la marchandise conçue comme contrepoint de l'idée de l'art et la mobilisation des genres sexués constituent pour Duchamp des stratégies clés qui lui permettent de questionner l'autorité de l'auteur et la définition de l'art. Sa dégradation irrévérencieuse de l'œuvre de Léonard par sa reproduction et le rajout du graffiti masculinisant déséquilibrent son statut artistique et générique. L'inscription de signes masculins dans l'image de la féminité idéalisée de la *Joconde* déstabilise ainsi son « air » ou apparence visuelle, c'est-à-dire son *look* (inscrit dans l'homonyme anglais qui réduit *L.H.O.O.Q.* à *LOOK*). D'ailleurs, cette lecture phonétique des lettres capitales continue à provoquer une série de calembours. Il y a d'abord « elle a chaud au cul », dont les connotations à la fois anatomiques et érotiques démystifient et pervertissent le regard et le sourire énigmatiques de la jeune femme. Ensuite, la prononciation d'*O.Q.* évoque à la fois le regard (l'oculaire) et le derrière (le cul). Enfin, la ressemblance de l'épigraphe avec une inscription de lettres et de chiffres romains évoque une blague scatologique par l'allusion à une année (*anus/annus*) érotisée qui confond et trouble la distinction entre hétérosexualité et homosexualité. L'inversion de son genre sexué par des signes de la masculinité constitue-t-elle seulement une simple blague jouée aux dépens de la *Joconde*, ou ce travestissement et ces insinuations homoérotiques modifient-ils aussi l'image et l'identité sexuée de l'artiste en tant que source originelle de l'œuvre ?

Le barbouillage de *Mona Lisa* ne peut être réduit à une simple attaque ou négation de l'art, comme le prétendent certains critiques du mouvement Dada⁶. Au contraire, cette intervention sert à marquer l'usure de l'art et à interroger la possibilité de son devenir (et elle constitue donc à ce titre un geste *an-artistique* plutôt qu'*anti-artistique*), puisqu'elle représente l'érosion et la perte de son caractère sacré dû à sa circulation et à sa consommation commerciales en tant qu'image. La soi-disant désacralisation par Duchamp de la *Joconde* ne fait que répéter la violence intrinsèquement liée à la surexposition visuelle d'un chef-d'œuvre qui fatigue le regard du spectateur et qui empêche du même coup toute rencontre de l'œil et de l'art. Comme Duchamp l'explique ailleurs : « Je pensais qu'une peinture ne

5. Voir Jennifer Blessing, « Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography », dans Jennifer Blessing (dir.), *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 20-23.

6. Voir Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 1984, p. 49-61.

pouvait pas, ne devait pas être regardée de trop. Elle est désacralisée à force d'être trop vue⁷. » *L.H.O.O.Q.* inaugure sa tentative de réactiver la vision en tant qu'échange entre spectateur et œuvre en restituant au regard son potentiel optique, conceptuel et sexué. Ce faisant, Duchamp révèle les penchants de la consommation artistique à réduire le statut de l'image à celui d'une marchandise, réduction qui fait écho à l'objectivation du féminin dans la tradition picturale et photographique. Alors que la plaisanterie de Duchamp pourrait suggérer que Mona Lisa en est victime, il apparaît au contraire que la violence perpétrée par l'œuvre est moins dirigée contre elle que contre le regard du spectateur dont il révèle et questionne les motifs lubriques et consuméristes. Malgré son association avec le dadaïsme, cette œuvre représente moins un geste sacrilège contre l'Art que la dénonciation délibérée des modes de présentation et d'exposition qui sous-tendent le regard du spectateur. En mettant le regard en évidence et en révélant son potentiel sexué, *L.H.O.O.Q.* force l'observateur à confronter l'inscription du *genre* et son idéologie implicite à l'acte de consommation. Ce faisant, il pose la question de la nécessité de concevoir l'art en termes purement visuels, évoquant un potentiel conceptuel qui élargit sa dimension créative ou productive.

L.H.O.O.Q. dénonce l'apparence féminine de Mona Lisa comme un effet optique, puisqu'elle s'accommode aussi bien de l'inscription du masculin que de son contraire. Cette œuvre déconstruit le regard du spectateur en montrant que l'immédiateté et la transparence de la vision ne sont qu'une illusion que l'on peut aisément manipuler. Duchamp expliquait en effet à Herbert Crehan que, contrairement à Freud, il ne voulait pas dévoiler l'homosexualité de Léonard. Ce qui l'intéressait au contraire, c'était la facilité avec laquelle l'ajout de simples indices masculins inversait son sexe : « Ce qui est curieux dans la moustache et la barbiche, c'est que quand vous les regardez, Mona Lisa devient un homme. Ce n'est pas une femme déguisée en homme ; c'est vraiment un homme ; c'était là ce que j'ai découvert, bien que je ne m'en sois pas rendu compte à l'époque⁸. » Ce qui intéresse Duchamp, c'est la mise en scène de la sexualité comme un jeu d'indices qui remet en cause son statut référentiel. L'apparence féminine de Mona Lisa est renversée, comme dans un miroir, par sa transformation en son analogue masculin. Si on se souvient de la confiance que Léonard lui-même marquait pour l'écriture spéculaire et pour les expériences optiques, on ne doit pas être surpris par la découverte de ce mécanisme d'inversion, de cet effet de miroir. L'élaboration par Duchamp de ce mécanisme spéculaire à l'œuvre dans *L.H.O.O.Q.* déstabilise non seulement la féminité de Mona Lisa, mais aussi la sexualité elle-même en empêchant la démarcation nette de la différence entre les sexes. Cette intervention optique sert à démystifier l'illusion du regard en révélant le fait que sa capacité référentielle peut être

7. Entretien à la radio avec Herbert Crehan pour WBAI (New York, 1961) et retranscrit par Robert Cowan, dans « Dada », *Evidence*, n° 3, 1961, p. 36-38.

8. *Ibid.*

détournée en un circuit où l'on passe du féminin au masculin, ou vice-versa. En représentant le genre sexué comme un reflet optique, de telle sorte que le masculin et le féminin deviennent réversibles, l'artiste déstabilise le pouvoir objectivant de la consommation visuelle. En subvertissant les signes du féminin par la superposition du masculin, il défait la réduction de la sexualité à des formes d'essentialismes visuels. De ce fait, il déplace la référence visuelle à l'intérieur d'un réseau qui permet le passage réciproque d'un pôle à l'autre, soulignant donc la réversibilité du genre. *L.H.O.O.Q.* redéfinit l'apparence visuelle et sa consommation comme un simple effet d'optique, spéculaire, fondé sur la projection et la réversibilité.

La reproduction de la *Joconde* par Duchamp érode par le multiple la notion même d'original, d'œuvre authentique, mais elle sert aussi à redéfinir le statut de l'artiste. En dessinant sur la peinture de Léonard, Duchamp ne s'approprie pas seulement son œuvre, il redéfinit aussi le statut de l'artiste et l'acte créateur, comme un geste collectif ou comme une collaboration. Quand Francis Picabia chercha à publier une reproduction de *L.H.O.O.Q.*, sous le titre de *Tableau Dada de Marcel Duchamp*, dans sa revue *391* (20 mars 1920), n'ayant pas reçu l'original de Duchamp à temps, il créa sa propre copie en dessinant une moustache mais en oubliant la barbiche. De ce fait, il s'approprie et reproduit l'œuvre de Duchamp tout en préservant cependant l'attribution. Lorsque l'on attira l'attention de Duchamp sur l'image reproduite, il ajouta la barbe manquante et il signa à nouveau l'œuvre : « Moustache de Picabia, barbiche par Marcel Duchamp ». Pourquoi Duchamp accepta-t-il si facilement de partager son œuvre et d'en faire une collaboration ? Cette redistribution de la signature et du sujet artistique atteste non seulement de sa reconnaissance du rôle de collaborateur dans la reproduction de *L.H.O.O.Q.*, mais aussi de l'importance de l'appropriation dans la redéfinition de l'acte créateur. Duchamp est même allé jusqu'à prêter sa signature pour la toile de Picabia, intitulée *L'Œil cacodylate* (1921), en un jeu de mot qui combinait le prénom de Picabia (Francis) avec son propre pseudonyme : « en6 qu'habilla Rose Sélavy ». Tout en faisant allusion à *L.H.O.O.Q.*, sous le couvert de son alter ego artistique, Duchamp brouille le pouvoir référentiel de la signature d'auteur en mêlant l'identité de ses créateurs⁹. Dès lors, ce geste d'appropriation qui apparaît d'abord dans la création des ready-made est devenue une technique fondamentale dans ses tentatives ultérieures de questionner le sens et la définition de l'artiste.

L'apparition en 1920 de l'alter ego artistique de Duchamp, *Rose Sélavy*, qui a signé ouvertement *Fresh Widow* (*Veuve fraîche*, 1920), lui

9. Michel Arnauld remarque que Picabia a signé la reproduction d'une lettre d'Ingres, avec l'autographe « Francis Ingres », dans la revue *391* (n° 14, novembre 1920). Voir son « Dada Stands its Ground », dans Elmer Peterson (dir.), *Paris Dada: The Barbarians Storm the Gates*, Detroit et New York, G. K. Hall & Co., 2001, p. 143. La stratégie de Picabia atteste l'importance de l'appropriation et de ses échanges artistiques avec Duchamp.

permettait de mettre à mal non seulement l'idée de genre, mais aussi celle de l'identité et du travail artistiques¹⁰. Duchamp n'était pas le seul à se travestir sous une identité féminine, puisque Picabia lui-même anticipa son geste en signant la préface d'un recueil poétique en 1919 en empruntant un prénom d'apparence féminine, Udnie. Comme nous le rappelle Jennifer Mundy, il subsiste en outre des photographies montrant Picabia vêtu d'une robe élégante lors de certains bals¹¹. Pourtant, contrairement à Duchamp, Picabia n'a jamais formellement revendiqué cet alter ego comme une stratégie de représentation dans la sphère culturelle. L'adoption par Duchamp d'une *persona* féminine ne peut en aucun cas être réduite à la simple adoption d'un pseudonyme, puisqu'il a octroyé à Rose Sélavy un statut de sujet et une production artistique indépendante, venant s'ajouter à ses propres revendications d'auteur. Il a signé deux fois le bon des *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo* (1924), à gauche, en temps que « Président du Comité d'Administration », « Rose Sélavy », et à droite, comme « Un Administrateur », « Marcel Duchamp ». Amelia Jones note que Rose devient un auteur grâce à sa signature, « alors qu'elle-même a été créée par un auteur¹² ». L'existence de Rose s'est étendue au bout du compte par-delà ses revendications artistiques, dans la vie elle-même (Sélavy), puisque Duchamp commémore finalement sa mort putative en 1965. Il marque l'événement d'une urne funéraire qui porte le nom de Rose Sélavy, mais qui contient les cendres du cigare de Duchamp et du procès-verbal de l'Association pour l'étude du mouvement dadaïste. Comment Rose a-t-elle pu mourir, alors qu'elle n'était d'abord rien d'autre qu'un personnage fictif? Et dans quel sens cette stratégie élaborée de questionnement du genre sexué et de la notion d'auteur nous permet-elle de redéfinir de manière radicale le concept d'identité artistique?

En posant comme femme émancipée vêtue d'une robe moderne, Duchamp achevait sa transformation en un personnage fictif dont la photographie fut prise par Man Ray. Duchamp décrit sa métamorphose ainsi :

J'ai voulu en effet changer d'identité, et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique, et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre! Je n'ai pas trouvé de nom juif

10. Dans ses remarques sur la traduction de ce texte, Yvan Bamps a noté que la lecture silencieuse de Rose en fait une femme (Rose), alors que sa lecture à voix haute en fait un homme (*Éros*). Le vocable est un parfait androgyne si l'on combine ce que la lecture (silencieuse et orale) sépare traditionnellement dans notre culture de l'écriture phonétique. De même que l'écriture L.H.O.O.Q. reste neutre dans le silence de la lettre, elle devient féminine dans l'écho de son épellation.

11. Jennifer Mundy, « The Art of Friendship », dans *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Londres, Tate Publishing, 2008, p. 31-32.

12. Amelia Jones, « The Ambivalence of Male Masquerade: Duchamp as Rose Sélavy », dans Kathleen Adler et Marcia Pointon (dir.), *The Body Imagined: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 28.

qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ? C'est beaucoup plus simple ! Alors, de là est venu le nom de Rose Sélavy¹³.

En affirmant la simplicité du changement de sexe, qu'il revendique par une analogie avec l'altération d'une conviction religieuse, Duchamp révèle la contingence radicale de la relation entre *genre* et sexe. Sa transformation dénaturalise le genre sexué en mettant au premier plan les mécanismes de sa production sociale et culturelle. Selon Judith Butler, le travesti ne serait qu'un symptôme de la performativité du *genre*, dans la mesure où sa représentation s'opère par une fabrication de la différence sexuée dont la mise en scène illumine les mécanismes de la construction sociale du *genre*. En situant la logique du *genre* dans l'ordre de la mascarade, elle assimile le travestissement à un processus d'imitation et de personnification qui serait constitutif de la structuration du *genre* et de son caractère contingent¹⁴. L'adoption par Duchamp d'une *persona* féminine ne peut pas être réduite à un simple geste d'assimilation qui aboutirait à une récupération de l'homosexualité contre l'idéal de la normativité hétérosexuelle. La conception du *genre* est problématisée par Duchamp au moyen d'un spectacle qui, mêlant à la fois des positions homo- et hétérosexuelles, dénaturalise le genre sexué en exhibant la nature contingente de sa capacité référentielle. Quand Calvin Tomkins l'interrogea sur l'invention du personnage de Rose Sélavy comme alter ego féminin, Duchamp répondit : « Ce n'était pas pour changer mon identité, c'était pour avoir deux identités¹⁵. » Il ne s'agit donc pas seulement de changer par un masque ou par une mascarade le caractère référentiel du sexe, mais aussi de remettre en question le genre de l'artiste par un appel à la multiplicité qui évite une réduction essentialiste de l'identité créatrice.

Duchamp a inauguré la mise en cause de la notion d'artiste comme créateur unique en 1916 en envisageant l'autorité de l'auteur comme acte d'appropriation. Dans une lettre à sa sœur Suzanne Duchamp datée du 15 janvier 1919, il lui suggère de s'approprier le porte-bouteille qu'il a laissé dans son atelier et d'en faire un ready-made en le signant elle-même à la manière de Duchamp :

Prends pour toi ce porte-bouteilles. J'en fais un « ready-made » à distance. Tu inscriras en bas et à l'intérieur du cercle du bas, en petites lettres peintes avec un pinceau à l'huile en couleur blanc d'argent l'inscription que

13. Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1977, p. 111.

14. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999, p. 174-175.

15. Entretien avec Calvin Tomkins dans *Duchamp: A Biography*, New York, Henry Holt and Company, 1996, p. 231.

je vais te donner ci après, et tu signeras de la même écriture comme suit :
[d'après] Marcel Duchamp¹⁶.

L'objet manufacturé devient ici la propriété de sa sœur qui lui confère un nouveau statut en ajoutant « d'après Marcel Duchamp » sans apposer sa propre signature mais marquant son geste d'appropriation avec un pinceau à l'huile, faisant par là allusion au médium que Marcel a explicitement abandonné. Elle s'approprie donc à distance la main de Duchamp, main qui n'est pour rien dans la fabrique du porte-bouteilles, puisqu'il était disponible dans le commerce : « J'avais acheté cela comme une sculpture toute faite¹⁷ ». Alors que la lettre à sa sœur pour la fabrication du ready-made annonce la naissance de son alter ego et de sa *persona* artistique, elle marque aussi cette redéfinition radicale de l'auteur en un geste de collaboration dont le sens dérive de l'appropriation et du redéploiement de l'identité artistique. En offrant l'appropriation de son nom à sa sœur, et plus tard à ses amis et collaborateurs dadaïstes, Duchamp met en place de nouveaux protocoles d'étiquetage du nom d'auteur pris dans un réseau d'échanges qui en retarde sans fin la clôture.

Lorsque Duchamp a posé en Rose Sélavy pour Man Ray, il n'a pas seulement emprunté le chapeau à la mode de Germaine Everling (la maîtresse de Picabia), mais aussi ses bras et ses mains pour parfaire l'illusion de féminité produite par la photographie. Si Duchamp prête sa main à sa sœur Suzanne Duchamp pour signer son ready-made à distance, il emprunte ici les mains d'Everling (qui se tient derrière lui, dans une sorte d'étreinte), pour transformer non seulement son identité sexuelle, mais aussi l'identité de l'artiste comme agent créatif. En s'appropriant les mains d'une femme, il met en scène la fabrique de l'identité sexuelle et il subvertit l'image de l'artiste, défiant ainsi la logique identitaire grâce au relais et à la simulation. Les efforts de Duchamp pour brouiller le cadre référentiel de la photographie sont aussi lisibles dans des indices écrits. En haut à gauche, on lit une dédicace de Man Ray à Sam White, et en bas à droite, la signature suivante : « Affectueusement, Rose Sélavy, alias Duchamp ». Tout en renforçant l'illusion d'un référent féminin avec la dédicace et la signature, la photographie dénonce aussi un manque fondamental dans sa production. Alors que la photographie attire notre attention sur les mains de femmes d'Everling pour produire un effet de vraisemblance, sa main ne signe pas l'image et se voit exclue du cercle auctorial Man Ray-Duchamp. Cette élimination délibérée rappelle la réification du féminin comme objet de désir et d'échange masculins et l'exclusion des femmes du réseau de l'autorité. Amelia Jones remarque que :

16. Lettre du 15 janvier 1919, dans Francis M. Naumann et Hector Obalk (dir.), *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondance of Marcel Duchamp*, Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 43.

17. *Ibid.*

le geste de Rose Sélavy paraît, dès lors, mettre en scène les complexités du désir *homosocial* (ces amitiés d'homme à homme) plutôt que se référer à l'homosexualité même... Duchamp apparaît, plutôt, suivre la fine ligne de démarcation entre l'amitié masculine acceptable et son corollaire perversi, l'activité homosexuelle elle-même¹⁸.

Puisqu'elle semble révéler aussi une dimension *homosociale* dans l'activité artistique, dimension refoulée, Duchamp ne répète-t-il pas ici cet élan fondamental de l'acte créateur ? Et ce faisant, préserve-t-il cette ligne qui sépare l'*homosocialité* de l'homosexualité ? Le dessin de Duchamp sur *Mona Lisa*, qui mène à un partage de la fonction d'auteur avec Léonard, préfigure le lien qu'il partage avec d'autres artistes, comme Picabia et Man Ray et il confirme de prime abord cette idée d'*homosocialité*. Pourtant, son adoption d'une *persona* féminine qui est censée fonder son statut d'auteur (position dont les femmes sont traditionnellement exclues) le transforme paradoxalement en œuvre d'art (dans la mesure où sa mascarade est aussi le sujet de la photographie de Man Ray). Comme modèle et œuvre assujettis à son créateur masculin, Duchamp occupe la position féminine par excellence, subvertissant donc la logique du lien *homosocial* comme figuration de la création artistique à travers l'inscription d'allusions féminines. Son adoption de la position d'un sujet féminin trouble non seulement les revendications d'auteur partagées avec Man Ray (leur « homosocialité »), mais elle inscrit aussi la possibilité d'un homoérotisme qui détourne l'idée du *genre* par un *éros* au caractère multiple.

Les formes de collaboration et d'échange d'idées nourries dans le contexte dadaïste avec Duchamp, Picabia et Man Ray ont rendu possibles de nouvelles conceptualisations de l'artiste et de la production artistique. Le processus ne se réduit pas simplement à une simple collaboration d'artistes, puisque la collaboration comme échange, jeu et appropriation, établit elle-même un nouveau paradigme pour penser la pratique artistique. L'espace de la création artistique selon Duchamp est un espace intersubjectif, comme il l'a noté à propos de ses échanges avec Picabia :

Nous, c'était assez comme les deux pôles, si vous voulez, chacun ajoutant quelque chose et faisant éclater l'idée par le fait qu'il y avait deux pôles. Étant seuls – il aurait été seul, j'aurais été seul –, peut-être moins de choses se seraient-elles produites en nous deux¹⁹.

Les accents explosifs et érotiques de leurs mouvements de va-et-vient suggèrent qu'il est possible de repenser la créativité comme un jeu d'interactions, comme un accouplement créatif fondé sur la capacité des

18. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 170. Pour une élaboration du concept d'homosocialité, voir Eve Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 1-20.

19. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, op. cit., p. 70.

artistes à s'inspirer des idées des autres. Duchamp décrivait ses relations avec Picabia comme « une sympathie d'homme à homme », une sympathie d'individus « d'ordre sensuel, pas forcément d'ordre intellectuel »²⁰. Et il affinait sa description en ajoutant : « On pourrait même y voir une homosexualité, si nous étions des homosexuels. Nous ne le sommes pas, mais ça revient au même. Ça aurait pu se changer en homosexualité plutôt que de s'exprimer dans le surréalisme²¹. » Insistant sur le caractère contingent et variable de l'orientation sexuelle, Duchamp dénaturalise son sens pour la rapporter aux effets de la création artistique. En posant un défi au mythe de l'artiste créateur comme origine, source unique de l'œuvre d'art, il inscrit la créativité dans un espace dont les connotations homoérotiques font allusion à la multiplication et à la dissémination de l'auteur et de son autorité dans l'acte de création. Redéfinissant la production artistique comme un acte d'appropriation, il remet en question l'identité artistique par une stratégie de *queering* qui fait appel à l'homosexualité, tout en empêchant sa confirmation par une étrangeté et une défamiliarisation qui marquent son rejet fondamental de l'essentialisme du genre sexué. L'accouplement impliqué dans ce que Duchamp appelait « une sorte de pédérastie artistique » ne signifie pas un changement d'identité, mais plutôt une aspiration à la multiplicité qui subvertit radicalement la logique identitaire fondant la différence sexuée et le statut de l'auteur. Troublant et détournant l'appel à l'auteur et à son autorité, le geste de Duchamp renverse son hégémonie masculine dans l'institution de l'art. Il permet ainsi de reconsidérer le processus créatif comme le fruit d'une collaboration dont les connotations érotiques et ludiques résistent à l'imposition de la marque du genre, qu'il soit sexué ou artistique²².

Dalia Judovitz
Emory University, French and Italian Department

20. *Ibid.*, p. 73.

21. *Ibid.* Pour une réflexion sur ce point, voir Robert Harvey, *op. cit.*, p. 85-87.

22. Pour l'analyse inaugurale de la nature et la signification de la « marque du genre », voir Monique Wittig, « The Mark of Gender », *Feminist Issues*, n° 5-2, 1985, p. 3-12.