Stefan Banz

ÉTANT DONNÉS : UNE POSTFACE

Dans sa conférence, Jeff Wall décrit comment il a grandi dans l'amour des œuvres d'art, et pourquoi, dès le début des années 1970, le sentiment de devoir participer au mouvement de sa génération, l'art conceptuel, est devenu un supplice. Il n'arrive pas à s'identifier avec une stratégie qui a pour but d'annuler l'idée de « l'œuvre ». *Étant donnés,* de Marcel Duchamp, est dans ce sens un modèle pour sa propre démarche visant à quitter le carcan de la négation de l'œuvre et de la représentation ; une rupture inaugurée en 1978 avec *The Destroyed Room* – un travail qui renvoie au diorama de Duchamp[1], tant sur le plan conceptuel qu'au niveau du contenu. Symbole de sa propre volte-face, *The Destroyed Room* marque le début d'une nouvelle conception de l'image métaphorique. Mais les « tableaux » photographiques de Wall ne vont pas seulement s'intéresser à la tradition de l'art et aux questions liées à la rhétorique de l'image : comme *Étant donnés*, ils ont aussi un corps pictural qui brille de l'intérieur et nous « illumine », nous les regardeurs.

Wall souligne qu'avec *Étant donnés* Duchamp est retourné à la tradition de l'histoire de l'art. Ce faisant, Duchamp n'a pas seulement tenté de relier la rétine à la matière grise, mais aussi d'élaborer de nouvelles formulations en se confrontant avec certaines traditions picturales. C'est un projet auquel le propre travail artistique de Wall fait écho.

Prenons par exemple son œuvre *Restoration* (1993). Cette mise en scène photographique se situe dans le panorama monumental de Édouard Castres à Lucerne, évoquant la débandade de l'armée française de Bourbaki, réfugiée, soignée et nourrie en terre suisse. Conceptuellement, ce panorama est comparable à l'installation d'*Étant donnés*. La parenté entre les deux œuvres ne procède pas tellement de la juxtaposition d'éléments bidimensionnels (peinture, photographie) et d'objets en trois dimensions (wagons de marchandises, rails, brindilles, poupée, lumière) fusionnant pour créer un tableau d'ensemble doté de spatialité, mais plutôt de la thématisation du regard et de la participation du regardeur. Chez Édouard Castres, le spectateur doit emprunter un escalier pour accéder au centre de l'œuvre, qui est globalement conçue comme un œil. Il devient ainsi la pupille du panorama, le noyau du regard. Chez Duchamp, par contre, le spectateur pénètre d'abord dans une pièce vide où il doit regarder par deux petits trous, percés dans une vieille porte en chêne massif, pour voir quelque chose. En d'autres termes : dans les deux œuvres, le spectateur joue un rôle central en tant qu'élément actif.

5 & 6 Michel Delaporte [*sic*], « Le cachot sera désormais une vérité ! », dans : *La Caricature*, n° 70, Paris, 1er mars 1832, lithographie à la craie avec fenêtre ouvrante, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Göttingen, deux vues photographiées par Stefan Banz dans l'exposition *Georg Büchner. Revolutionär mit Feder und Skalpell,* Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, 12 octobre 2013.

On trouve dans *Étant donnés* les mêmes stratégies que dans les photographies cinématographiques de Jeff Wall. Outre *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, qui a sans aucun doute été un point de départ important pour *Étant donnés,* nous avons relevé deux sources qui, à notre connaissance, n'ont encore jamais été mises en relation avec la genèse de la dernière grande œuvre de Duchamp.

La première est une lithographie à la craie, se dépliant en trois dimensions, qui s'intitule *Le cachot sera désormais une vérité !* (ill. 5 et 6), parue le 1er mars 1832 dans l'hebdomadaire français *La Caricature*. Historiquement, *La Caricature* avait été le premier journal satirique publié en France pendant une durée prolongée ; il fut édité à Paris entre 1830 et 1835 par Charles Philipon. Deux lithographies étaient jointes à chaque numéro. De tendance républicaine, c'était un journal engagé et contestataire qui critiquait la monarchie de Juillet. Il a été interdit dès 1835. Des artistes aussi célèbres que Grandville et Honoré Daumier figuraient parmi ses collaborateurs.[3] Nous avons tout lieu de croire que Duchamp connaissait cette publication, d'abord parce qu'il travailla quelque temps à la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris et avait donc accès aux numéros de cet hebdomadaire, et aussi parce que, en tant que jeune artiste sans-le-sou, il avait lui-

même publié des caricatures dans *Le Courrier français* parisien.

Il se pourrait donc que Duchamp se soit directement inspiré de *Le cachot sera désormais une vérité !* pour la conception spatiale d'*Étant donnés* : un chambranle en pierres de taille avec linteau, une vieille porte en bois massif avec vasistas et, à l'intérieur, un cachot avec une femme enchaînée et bâillonnée.

La deuxième est une peinture de petit format, *Landscape with Figures* (ill. 7), datée de 1919, du peintre Louis Eilshemius (1864–1941). Marcel Duchamp était un grand admirateur des peintures d'Eilshemius. Il les avait découvertes en 1917, lors de la première exposition annuelle de la Society of Independent Artists au Grand Central Palace de New York, où il aurait voulu lui-même, sous le pseudonyme R. Mutt, exposer son ready-made *Fountain* (ill. 1, p. 64), mais fut rejeté par la commission. Du coup, Duchamp invita Eilshemius à exposer avec lui au Salon des Indépendants de Paris. Trois et sept ans plus tard, il organisa même deux expositions individuelles de cet artiste sensible, rêveur et singulier à la Société Anonyme de New York, dont il était le cofondateur. Mais ces expositions furent mal accueillies par la critique, ce qui découragea tellement Eilshemius qu'il décida de renoncer pour toujours à la peinture. Duchamp dit de lui : « C'était un vrai individualiste, comme devraient l'être

7 Louis Eilshemius, *Landscape with Figures* (Paysage avec figures), huile sur carton, 20 x 44,5 cm, 1919, collection privée.

les artistes de notre temps, qui n'est jamais entré dans un groupe. Cette attitude est seulement une des raisons de sa reconnaissance tardive. C'était un poète et il peignait comme un poète, mais son lyrisme était décalé par rapport à son temps et n'évoquait aucune période précise. Il peignait comme un « Primitif » – mais n'était pas un primitif – et c'est là l'origine de sa tragédie. »[4]

Landscape with Figures n'est qu'une des nombreuses toiles d'Eilshemius représentant des nymphes dénudées dans une nature idyllique, souvent avec une chute d'eau gargouillant à l'arrière-plan. Dans ce tableau-ci, il y a même deux chutes d'eau. Tandis que la naïade de gauche se tient debout dans l'eau et s'occupe tranquillement de ses cheveux, celle de droite est étendue dans une pose raide et peu naturelle sur un rocher émergeant du ruisseau ; comme la femme allongée de Duchamp dans *Étant donnés*, elle plie sa jambe gauche et lève ostensiblement le bras gauche. Mais elle, elle cherche clairement à établir un contact avec le regardeur.

NOTES :

[1] Cf. Michael R. Taylor «Jeff Wall's The Destroyed Room and Marcel Duchamp's Étant donnés», dans : Hans de Wolf (éd.), *Jeff Wall: The Crooked Path,* Bruxelles : Palais des Beaux Arts, 2011, p. 46–47, et dans l'introduction de cet ouvrage, pp. 99–111.

[2] Cf. Stefan Banz « Introduction » et « Paysage fautif. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall », dans : Stefan Banz (éd.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zurich : JRP|Ringier, 2010, p. 9–13 et 26– 57.

[3] La notoriété de *La Caricature* était également due au fait que, en 1832, Charles Philipon fut poursuivi en justice pour outrage au roi et condamné à une peine de prison de plusieurs mois. *La Caricature* avait en effet publié un dessin montrant le roi Louis Philippe sous l'aspect d'un maçon en train de badigeonner des graffitis dans la « Rue du 29 juillet ». Après quoi Philipon signa trois croquis où le portrait du monarque se déforme progressivement, jusqu'à prendre la forme d'une poire stylisée sur le dernier feuillet. Mais comme en français le mot « poire » peut aussi signifier « imbécile » ou « abruti », il y avait là une nouvelle moquerie et une insulte vis-à-vis de Louis Philippe. Par la suite ces « caricatures en poire » ont joui d'une immense popularité en France, car les dessinateurs ne pouvaient être poursuivis à cause d'une image de poire, alors même que tout le monde savait qu'il s'agissait du roi. Résultat : le gouvernement français commença par renforcer les lois sur la presse et finit par interdire les caricatures en 1835.

[4] Cf. Marcel Duchamp, *Louis Eilshemius, 1864–1941. Painter, Writer, Poet, Musician,* 1943, dans : Michel Sanouillet, *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp,* Le Terrain vague, Paris 1959, p. 127.

Publié dans *Jeff Wall: Marcel Duchamp: Étant donnés,* KMD–Kunsthalle Marcel Duchamp, Cully/Verlag für moderne Kunst Nuremberg, 2013, pp. 138–145.