



Etant Donnés, la Réplique et Richard Baquié : Morphogenèse de la reproductibilité

L'œuvre dont je vais parler se trouve actuellement et encore pour quelques temps exposée au Château de Jau, près de Perpignan, chez Monsieur et Madame Dauré, dans le cadre de l'exposition « Chauffe Marcel ». Il s'agit de la *Réplique* de *Etant Donnés* de Marcel Duchamp, réalisée par Richard Baquié entre 1989 et 1991. Il y a de nombreuses raisons qui motivent la visite de cet endroit exceptionnel (le bon vin par exemple). La principale, à l'instant, est qu'il nous est rarement donné à voir d'aussi belles pièces de Richard Baquié et que bien peu nombreux sont ceux qui ont fait le voyage jusqu'à Philadelphie pour contempler la dernière œuvre de notre cher Marcel Duchamp, (artiste américain, né en France n'est-ce pas). Or voir cette œuvre de Richard Baquié, c'est peut-être la meilleure solution de contempler au plus près une œuvre de Duchamp dans cette exposition « Chauffe Marcel », même si ceci n'est pas tout à fait vrai.

Il faut dire qu'il y aura toujours dans cet exposé un certain trouble, car pour bien visualiser l'œuvre de Baquié, il faut bien avoir en tête l'œuvre de Duchamp. Mais comme peu l'ont vu et qu'on en oublie souvent quelques détails importants, je me propose de reprendre ce que Baquié révèle de l'œuvre de Duchamp. En tentant de comprendre ce que Baquié nous donne à voir, il est entendu que se joue aussi la prise de connaissance d'une œuvre duchampienne que tout le monde croit si bien connaître. C'est peut-être la première vertu non négligeable de cette pièce d'art contemporain.

Image porte)

Pour que tout le monde soit bien d'accord sur ce qu'on voit dans l'œuvre de Duchamp, reprenons brièvement les termes du dispositif duchampien. A Philadelphie, où l'œuvre fut définitivement installée à partir de 1968, sans qu'elle ne puisse plus jamais être déplacée étant données sa fragilité et la complexité de son montage, on se trouve face à une porte de bois, à deux battants. Cette porte, que Duchamp fit acheminer d'Espagne, est sertie de gros clous à têtes rondes. A hauteur des yeux, deux d'entre eux, au centre, furent retirés, laissant



ainsi deux trous rapprochés l'un de l'autre parfaitement, au point qu'on peut sans difficulté venir y placer les yeux pour aller mater ce qui se cache derrière la porte. On peut donc regarder, non pas d'un œil, comme on le ferait par le trou d'une serrure, mais des deux yeux, ce qui se cache derrière la porte. On n'y voit ni une cours de ferme, ni un intérieur de maison, mais un mur de briques éventré dans la pénombre. Il y a donc un premier espace assez parfaitement obscur que notre regard traverse sans s'y arrêter. Une « chambre noire »

image mur)

corps)

Derrière ce mur, au-delà de la trouée, tout devient de la représentation. Est allongé dans des broussailles le corps d'une femme inerte, les jambes ouvertes en direction du voyeur dans une position et un angle de vue symétriquement très proche du corps de femme peint cent ans avant en 1866, par Courbet intitulé « l'origine du monde ».

Courbet, *l'Origine du monde*, 1866)

Etant Donnés vue générale du corps)

Le sexe est glabre, la peau est blanche, presque blême et le bras gauche est tendu en oblique vers notre droite. Il tient un bec aeur qui éclaire faiblement d'une lumière jaunâtre. Ce corps, à voir en vrai des deux yeux, est impressionnant de réalisme. On y perçoit le grain de la peau et son élasticité ; le sein, les cuisses et le ventre, d'une femme juste ce qu'il faut en chair, chacun un peu pesant fléchissent là aussi avec réalisme sous l'effet du poids sur ce corps allongé. On ne voit pas sa tête, mais on aperçoit juste un peu de sa chevelure « blond sale » comme le dit Duchamp lui-même. Les broussailles sans être épineuses ne semblent pas être très confortables. Ce n'est pas une couche douillette. S'il n'y avait pas ce bras tendu, on pourrait penser à un corps inerte échu après la mise à nu, que l'autre pièce maîtresse de Duchamp, *La Mariée mise à nue par ces célibataires, même*, décrit sur un mode de représentation beaucoup plus « sec » et mécanisé que cette figure ici assez médusante.

Grand Verre)

paysage derrière nu)

L'arrière plan donne à voir un paysage de petite montagne (un paysage suisse – la *Mariée* était issue de la route Paris-Jura), de peu de profondeur, jalonné d'arbres feuillus et de peupliers, de rocher et d'une cascade qui scintille d'un léger mouvement. Le bleu du ciel est interrompu par quelques petits nuages



« cotonneux ». L'ensemble de ce paysage est fait d'une photographie recolorisée, comme les chromos d'antan, dont la luminosité est légèrement irradiante. Une fois encore, à y voir des deux yeux, on perçoit que ce plan de la photographie n'est pas parallèle, ni au mur de brique qui se trouve en avant, ni même à la porte contre laquelle on s'appuie pour regarder. La photographie se trouve dans un plan légèrement fuyant vers la droite, ce qui produit un petit effet troublant de profondeur.

Si on n'y voyait que d'un œil, on ne verrait pas ce genre de subtilité spatiale. Si la cascade ne tremblait pas dans un léger mouvement et si on n'y voyait que d'un œil fixe on pourrait penser qu'il s'agit d'une image, peinte ou photographiée, certes avec quelque chose « d'hyper » réaliste, mais avec quelque chose de pictural dont le motif reste d'usage en peinture : un corps de femme nu dans un paysage, où la fenêtre opère de toute sa symbolique spatiale (Giorgione, Léonard de Vinci, Manet, Titien Dürer).

Dürer, perspectographe

Stéréoscope – deux vues)

Or on y voit de deux yeux fixes comme on peut contempler des images stéréoscopiques (très en vogue au 19^{ème} siècle dès l'apparition de la photographie).

Ces vues stéréoscopiques, dont Duchamp a fait usage par ailleurs, jouent de deux images, d'un même motif « photographié », prises de deux points de vue rapprochés, l'un disons pris pour l'œil gauche et l'autre pris à distance tenue (environ 6,2 cm distance moyenne entre deux yeux) pour l'œil droit. La contemplation de ces deux images à travers des jumelles conçues à cette fin, disposées côte à côte, par effet de convergence optique permet de restituer un effet « tridimensionnel » totalement analogue au dispositif optique de *Etant Donnés*. Mais comme je viens de le dire, la cascade en mouvement nous permet d'avérer qu'il ne s'agit pas de ce type d'image fixe. L'espace de *Etant donnés* est un espace ambigu qu'il ne nous est pas donné ici d'analyser plus avant.

Et, comme bien souvent en peinture, le sexe est le moteur de l'art : Duchamp disait à Pierre Cabanne :

« 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. »¹

1. M Duchamp, entretien avec Pierre Cabanne, pp. 109-110.



Voilà dans l'ensemble ce que je peux voir à Philadelphie en faisant un effort calculé pour ne pas sombrer trop vite dans les méandres à penser que les études toutes plus érudites et brillantes les unes que les autres nous livrent depuis quarante ans. Je pense en particulier à Jean et Jean (Jean Clair et Jean Suquet) Voilà en somme aussi ce que me donne d'abord à voir avec, j'en suis convaincu, autant de justesse formelle la *Réplique* de Baquié au château de Jau.

Réplique porte et vue d'un trou

J'y vois un jeu complexe, sur l'optique et la représentation, sur les dimensions de l'espace que Duchamp ajuste sous certaines conditions qu'il nommera « inframince ». La vision des deux yeux engage l'observation de la scène en stéréoscopie, en « relief » en quelque sorte, d'une scène qui, comme une pirouette est elle-même déjà tridimensionnelle. Le réalisme du corps, de toute évidence moulé (en fait issu de moulages multiples – de sa femme et ses amantes pour dire vite), renvoie à un autre type de représentation d'une « plate exactitude » (pour reprendre les termes de Rodin), tout comme le jeu perspectif de la photographie un peu peinte, mise en mouvement.

moulages : sein

Feuille de vigne femelle

Vot a shoe

Coin de chasteté

Objet Dard)

Enfin, la position du voyeur, « mateur » et passif souligne toute la force attirante de la contemplation, certes d'une figure érotique, mais de manière plus ouverte de tout ce qui permet à une image de se constituer au profit de la force de l'optique et des perspectives mathématiques. Je me contenterai de rappeler que l'apparition à la Renaissance de la perspective conique dissocie très vite deux orientations, l'une tournée vers l'optique (la *perspectiva naturalis*) et l'autre attachée aux mathématiques (la *perspectiva artificialis*). Duchamp a connaissance de cette somme de savoir, pour avoir été documentaliste à la bibliothèque Sainte Geneviève à Paris entre 1913 et 1914. Il avait engagé avec le *Grand verre*, dessin parfaitement « sec », une expérimentation poussée des espaces pluridimensionnels issus des mathématiques quantiques de Jouffret et Poincaré, qu'il reconduit et enrichit d'une apparence plus optique avec *Etant Donnés* (camera obscura, photographie et moulage). Tout cela engage bien la



réflexion sur les conditions de mise à nu de la représentation et des conditions d'apparition d'une image.

Grand Verre, 1915-1923

Broyeuse de chocolat n°2, 1914

(vue chez K Dreier)

C'est, il est vrai, vite dit mais je tacherai de reprendre cela à partir de ce que propose désormais l'œuvre de Baquié.

Etant Donnés

Disons que jusqu'en 1966 on n'a peu vu ces perspectives duchampiennes étant donné que l'œuvre fut conduite en secret par Duchamp pendant vingt ans alors que tous pensaient qu'il n'était plus que oisif. Disons aussi que jusqu'en 1987, on n'a seulement perçu (à l'exception de quelques très rares privilégiés) cette œuvre que sous cet angle de vue bifocale ; on n'a perçu que ce qui s'offrait à nous par les deux trous de la porte. Une quasi-arrêtée.

Pour résumer, la vision de *Etant Donnés* est logée dans l'*inframince*. Cet *inframince*, dont le terme ainsi jeté aux oreilles de l'auditeur, est le fer à penser de Duchamp et il reste assez obscur. Pour en donner une définition synthétique, il se situe exemplairement entre la vision de l'œil gauche et la vision de l'œil droit ; c'est-à-dire que l'*inframince* détermine les conditions de changement de dimension : on passe par *inframince* de deux (vue d'un œil) à trois dimensions (vue de deux yeux), non pas en passant d'un œil à l'autre, mais en établissant un rapprochement spatial suffisamment ténu, mais différent, entre deux points de vue (en particulier) pour que se produise presque imperceptiblement ce saut dimensionnel qui nous fait passer de la bi à la tri voire à la quadrimensionnalité. L'*inframince* en d'autres termes opère par parallélisme. Un parallélisme que Duchamp avait soutiré au Mathématiques quantiques de Jouffret et de Poincaré.

Classeur vue générale

Donc je disais, en 1987 il se passe quelque chose. Le Musée de Philadelphie publie en fac simile le « Manuel d'instruction pour *Etant Donnés* 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage* », que Marcel Duchamp avait élaboré à partir de notes et de photographies recueillies dans un classeur noir et qu'il avait donné en même temps que son œuvre au musée de Philadelphie, afin qu'il soit possible de



démonter et remonter l'installation qui avait été conçue dans son atelier new-yorkais. Cette notice décrit les 15 opérations nécessaires au montage général de l'œuvre qui, comme nous le constaterons, est bien selon les termes préliminaires figurant dans ce classeur, « une approximation démontable ».

Classeur détails 7 photos)

Richard Baquié à partir de 1988 commence à réfléchir à la possibilité de réaliser une réplique de *Etant donnés*. En 1989, en voyage au Japon, il assiste à une conférence de Marc Partouche sur Duchamp. Aussi, de retour au Japon, C'est l'époque des « constats d'échecs », du désir de répondre créativement aux critiques qui ne le satisfont pas. Baquié n'est pas un « intello ». Il fait, il écoute et il glane. Pourtant, pour beaucoup, Baquié est « le petit fils de Duchamp ». Jeux de mots, verre, machine, inframinces, optique, paysage, vapeurs, érotisme semblent les rapprocher. Baquié préférera apporter sa propre réponse par un geste d'art merveilleux. C'est le moment aussi d'engager un nouveau travail en secret afin de revigorer ses propres expériences dans l'intimité de l'atelier.

Dès lors se confirme pour l'artiste la nécessité de réaliser une telle expérience créative de la répétition. Plongé dans le *fac simile*, il se rend également à Philadelphie en compagnie de sa dernière compagne, Axelle Galtier. Commence alors le long travail de fabrication de sa réplique. Il fait appel à tous ses amis pour récupérer les différents matériaux nécessaires au montage de la pièce.

Vue à Jau

es deux trous

e nu)

Ce que découvre notamment Baquié grâce au *fac simile*, c'est tout ce qui échappe à notre vision des deux trous de la porte et qui constitue hors champ les rouages de cette machine optique apparemment limpide.

Ce que montre Baquié dans sa réplique c'est tout cela. Baquié re-produit aussi fidèlement que possible l'œuvre soi-disant la plus hermétique du 20^{ème} siècle pour en élargir les points de vue. Désormais, et là réside toute la différence et l'impulsion créatrice, m'est donné à voir ce qu'on peut voir à Philadelphie et l'invisible spectacle d'un appareillage optique profondément empirique dans ses « ajustements démontables ». On parcourt désormais l'ensemble (porte, mur de brique, corps et paysage) avec des yeux mobiles comme on ne le fera jamais



avec Duchamp sauf par l'intermédiaire faussé des images du *fac simile*. La partition de l'espace, l'agencement des trois plans, la porte, le mur et la photographie deviennent parfaitement compréhensibles.

deux vues de la *Réplique - champ/contre-champ*)

L'œuvre est nouvelle, car l'entraînement de la vision est absolument différent.

Peut-être vais-je un peu vite en besogne, car il faut être convaincu avant toute chose que la réplique de Baquié est d'une fidélité formelle absolument parfaite, bien que les matériaux ne soient pas tout à fait les mêmes. C'est une prouesse de restitution d'un processus de construction totalement bricolé, fait d'ajustements et « d'approximations » (comme l'écrit Duchamp).

Dans ce processus optique entrepris par Duchamp, où s'établit, comme point d'harmonisation des dimensions, la notion d'inframince, Richard Baquié ne s'échappe pas. Il prolonge cette expérience dimensionnelle de l'inframince, il poursuit ce jeu des approximations, qui s'avère être la condition duchampienne de l'apparition de l'art et qui se révèle être le moteur de la morphogenèse créative de Baquié.

Je pourrais penser que Baquié repars de cette simple formule :

« La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum de précision est obtenu. »²

Marcel Duchamp (*Notes*, p. 17)

Pour entreprendre une nouvelle œuvre, Baquié fait sortir un second objet du même moule, aussi parfaitement que possible.

L'œuvre de Richard Baquié n'est pas d'ordre *appropriationniste*, à l'instar de Sherry Levine ou Richard Petibone. Elle introduit plutôt un principe de répétition déjà mis à l'épreuve par les minimalistes et avant par certaines œuvres de Rodin, comme les *Trois ombres*.

Morris – *L Beams*

Rodin – *les Trois ombres*)

Certes, comme l'a écrit Greenberg à propos des minimalistes, l'œuvre semble ainsi, par l'usage de la répétition, se dissoudre au point de n'être presque plus de l'art. Mais cet enseignement nous a montré comment cette « spécificité » de

2. Marcel Duchamp, *Notes*, p. 17.



l'objet (selon les termes de Judd) plutôt que de déclencher la disparition de l'objet d'art a engagé l'objet d'art vers des perspectives perceptives renouvelées, liées à l'expérience vécue de l'objet, à son contexte, à sa situation précise, etc.

Fried (dans « art and objecthood, ») parle, pour sa part, au sujet de cette nouvelle manière de prendre en compte la particularité de l'espace global, de « théâtralisation » comme nouveau procédé de mise en œuvre engagé par les minimalistes.

C'est cette nouvelle mise en scène, pour résumer, de Baquié qui redonne à l'ensemble de ce travail de réplique sa dimension profondément créative. Le geste de répétition n'est plus un geste absent, il produit une parallèle à l'objet initial et cette parallèle construit de ce fait un nouvel espace.

Toutefois il y a une nuance à introduire entre l'œuvre de Baquié et ces quelques références antérieures (minimaliste et à Rodin) : l'œuvre de Baquié est, formellement, une copie conforme d'une œuvre pré-existante de Duchamp.

Le schéma est de fait légèrement différent dans la mesure où il s'agit de créer une nouvelle œuvre issue de la combinaison de l'œuvre d'un autre - celle de Duchamp - avec sa réplique. L'œuvre de Baquié n'existe pas sans l'œuvre de Duchamp. Plus encore, hypothèse certes discutable, l'œuvre de Baquié n'est pas seulement l'objet que l'artiste a produit. Elle s'empare à distance et sans agir sur son originalité, de l'œuvre de Duchamp, comme Duchamp lui-même s'était emparé de l'objet de consommation courante et comme il s'emparera par moulage du corps des autres.

A ce titre, Richard Baquié écrit dans ses carnets :

« Cet acte iconoclaste marque un terme pour moi à une participation passive ».³

Baquié en ce sens, semble également poursuivre l'idée de reproductibilité initiée par Duchamp à l'égard de son propre œuvre. Les boîtes (*verte, en valise, alerte, blanche*, etc.) stipulent déjà cette intention de garder possible l'acte de reproduction comme opérateur créatif.

Boîte Verte et en Valise – 3 vues)

Plus encore la réédition de ses readymades et l'accréditation par Duchamp lui-même de certaines répliques du *Grand Verre*, dont celle réalisée par Uffe Linde

3 Richard Baquié, dans carnet C2-89, non publié et dans Richard Baquié, *rétrospective*, p. 100.



en particulier, permettent de relever l'importance de ces procédés de reproduction pour l'artiste. Autrement encore, l'édition des moulages de corps (*Feuille de vigne femelle*, *Coin de chasteté* ou autre *Objet dard*) n'avait cessé d'affirmer que la reproductibilité était le moteur de sa création. Et cette reproductibilité était l'expression emblématique de l'indifférence esthétique, si chère à Duchamp. Ceci étant, il faudrait, mais je ne le ferai pas aujourd'hui, rapprocher plus explicitement cette indifférence esthétique au parallélisme mathématique (condition de déploiement de la physique quantique) dont la finalité commune des deux termes, indifférence et parallélisme, est le *modus operandi* qui donne accès à de nouvelles dimensions spatiales de l'art. Duchamp s'était très fortement inspiré des écrits de Jouffret et de Poincaré en particulier.

Lorsque Baquié réinitialise ce processus entrepris, il avère que l'absence apparente de différence ne doit plus être perçue désormais comme une anesthésie du sensible et de l'intellect, mais comme le moyen d'exacerber la sensibilité afin de produire une nouvelle dimension à une œuvre qui était déjà multidimensionnelle. Pour percevoir la différence entre deux objets identiques, il faut affûter sa sensibilité, aller voir au plus près, au plus fin, au plus mince dans l'*inframince* disait Duchamp. L'observation de la pièce de Baquié en détail démontre cette acuité.

détails Réplique - 3 vues)

De fait aussi, Baquié introduit sa propre création dans une zone de l'art de toute évidence moins matérialiste alors que certains de ses petits objets mécaniques donnaient à penser aux critiques une œuvre principalement basée sur l'esthétique de l'objet. (Baquié se désespérait souvent des critiques faites sur son travail).

Sous l'action de l'hypersensibilité, Baquié engage son œuvre du côté d'une expérience conceptuelle qui ne suit pas le cheminement intellectuel de Duchamp, mais qui, par tautologie propose une nouvelle figure de la multidimensionnalité.

A ce sujet, la réplique de Baquié est également une « mise au point » (mots de Baquié) dont la motivation était de faire taire, selon les propos recueillis auprès d'Axelle Galtier (sa dernière compagne) et de Didier Larnac (son galeriste), ceux qui voyait en Baquié « le petit fils de Duchamp ».



Baquié réfute la réponse par le discours au profit de la réalisation d'une œuvre qui semble s'évanouir dans l'itération de la figure tutélaire. C'est dans cet abandon qu'apparaît une nouvelle étude de la morphogenèse de l'œuvre duchampienne. C'est dans cet abandon par itération que Baquié interroge nouvellement le potentiel créatif de la reproductibilité d'une œuvre pré-existante. Baquié, en refaisant *Etant Donnés*, rentre nouvellement dans l'œuvre de Duchamp. L'expérience du montage avère la densité de cette expérience de la morphogenèse.

vues de montage 10 vue et es deux petits films rue de la main)

En ce sens, l'œuvre de Baquié n'a rien de citationnel. En effet, je ne parle pas du potentiel créatif de la reproduction d'une œuvre pré-existante, mais bien du potentiel créatif de sa reproductibilité. *Etant Donnés* de Duchamp avait quelque chose de reproductible, comme le reste de son œuvre, aussi difficile que le *Grand Verre* soit-elle à reproduire. La notice parmi d'autres révélations sur la dimension cachée de l'œuvre paraît nous livrer la clé de cette reproductibilité.

L'œuvre de Baquié semble nous donner cela à comprendre. Au-delà du dévoilement de l'espace qui rend toute sa mobilité au voyeur et qui désormais découvre l'envers du décor, la Réplique de Richard Baquié répond à chacun de nous que l'œuvre de Duchamp n'a jamais existé autrement que parce qu'elle est reproductible. La reproductibilité crée de l'espace et ce que semble nous dire encore Baquié, c'est que la compréhension de la teneur profonde de cette expérience dimensionnelle est totalement conditionnée par l'étude de la morphogenèse de l'œuvre.

L'œuvre de Baquié paraît dire que seul celui qui comprend comment Duchamp manipule chaque morceau de bois, chaque vis, chaque clou, chaque fragment de papier, chaque brindille, chaque empreinte dans le plâtre, ... est en mesure de saisir la profondeur de l'expérience optique et érotique éminemment conceptuelle de Duchamp.

Avant cela, nous aurions pu parler des jeux de glissement du sujet, de la passion de Baquié pour le paysage, pour l'érotisme, pour les mots et la photographie, de la lutte contre l'ennui aussi et peut-être encore de l'absence de mystère.

Godard disait à propos du *Mépris* :



« Film simple et sans mystère, film aristotélicien, débarrassé des apparences, *Le Mépris* prouve en 149 plans, que dans le cinéma comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider, il n'y a qu'à vivre - et à filmer. »⁴

Le *Réplique* montre tout en apparence, mais comme *Etant donné*s, elle déborde largement du rétinien. Voilà.

4. Jean-Luc Godard, dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1, p. 249.



Pierre Baumann est artiste, agrégé et docteur en arts plastiques et sciences de l'art, membre du LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences de l'Art) de l'Université de Provence et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il est titulaire à l'Université de Provence dans le département des Arts Plastiques.

<http://pierrebaumann.com>

<http://artisteslr.fr/artiste/baumann>

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices).