

Premiers éléments joints à une esthétique de la souillure **Ou comment l'artiste canadien Jubal Brown fut pris d'une crise** **de panique devant *Étant donnés* de Duchamp**

Bruno Lemoine

Number 127, Fall 2017

Risques et dérapages 2/2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86318ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemoine, B. (2017). Premiers éléments joints à une esthétique de la souillure : ou comment l'artiste canadien Jubal Brown fut pris d'une crise de panique devant *Étant donnés* de Duchamp. *Inter*, (127), 38–40.

PREMIERS ÉLÉMENTS JOINTS À UNE ESTHÉTIQUE DE LA SOUILLURE

OU COMMENT L'ARTISTE
CANADIEN JUBAL BROWN
FUT PRIS D'UNE CRISE
DE PANIQUE DEVANT
ÉTANT DONNÉS DE DUCHAMP



> *Étant donné*s : 1° *la chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp, œuvre vandalisée par l'artiste Jubal Brown, Musée des beaux-arts de Philadelphie, 2005.

► BRUNO LEMOINE

La souillure et le diable est un essai commencé en 2014 où je cherchais les raisons pour lesquelles, dès le XIX^e siècle, nombre d'artistes et d'écrivains étaient attirés, et souvent fascinés, par ce qui est bas, sale, impropre, dégradé. Pour l'art, on pourra traquer les premières traces de souillures, tel un inspecteur de police ou un médecin légiste, chez Duchamp ; et ce sera, comme toujours chez Duchamp, une filature sur trame cousue de fil blanc.

Dans toutes les cultures, même les plus laxistes, l'ordre social régente principalement trois domaines : le sexe, la mort et les rapports hommes-femmes. Entre ces trois domaines, une marge de transgression plus ou moins importante est généralement admise¹. Dans le cours du XX^e siècle, la liberté d'expression aidant, une telle marge a trouvé son terrain d'élection en art. Les transgressions effectuées en art se sont poursuivies naturellement, du XX^e siècle à nos jours, avec plus ou moins de bonheur, avec des pics dans les années soixante chez les actionnistes viennois ou, en France, avec la sculpture *Tree* de

Paul McCarthy, qui a été vandalisée place Vendôme à Paris en 2014. *Tree* avait été installée non loin d'une illustre colonne napoléonienne que le peintre Courbet avait fait déboulonner en 1871 durant la Commune, pour « chauvinisme et appel à la barbarie entre les peuples ». *Tree*, qui représente un plug anal géant, fut dégonflée par des passants et McCarthy fut blessé par un Parisien qui, probablement, s'était senti humilié à l'érection d'un tel monument vert devant l'illustre colonne symbolisant un Napoléon triomphant, lui-même vert bronze. Ici, les gestes de Courbet et des Parisiens dégonflant la sculpture illustrent bien deux attitudes opposées face à l'ordre social régnant depuis l'Antiquité grecque : celles des femmes et du droit des femmes mettant à mal l'organisation phallique du monde. Alors que les exemples d'œuvres ayant pour vocation de souiller l'espace public ne manquent pas et que les réquisitoires et plaidoiries s'accroissent à leur sujet, il faut aussi voir si, passées les considérations éthiques, de telles œuvres ne peuvent pas faire l'objet d'une critique esthétique sérieuse.

L'ARTISTE JUBAL BROWN VS ÉTANT DONNÉS DE DUCHAMP

C'est ce à quoi nous invite l'écrivain Jean-Michel Rabaté dans son essai *Étant donné* : 1° l'art, 2° le crime. Il revient sur l'acte de vandalisme perpétré en 2001 sur l'installation de Duchamp *Étant donné* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage par un jeune artiste canadien, Jubal Brown². Jubal Brown, connu pour avoir vomi rouge sur un tableau de Dufy, *Le port du Havre*, et vomi bleu sur *Composition en rouge, blanc, bleu* de Mondrian³, avait réussi à poser un enduit spécial sur l'œuvre de Duchamp en tirant au pistolet à travers l'un des deux trous de la porte derrière laquelle elle se trouve, afin que le jet de son sperme avec une seringue ne puisse être détaché par les restaurateurs du Musée des beaux-arts de Philadelphie. Or, si Jubal Brown a bel et bien commis un tel acte de vandalisme, il ne l'a pas revendiqué par la suite et n'a donc pas fait l'objet de poursuites judiciaires. Les journaux eux-mêmes n'auraient pas eu vent de l'incident si un cliché de l'œuvre de Duchamp n'avait pas été publié par un employé du musée, quelques jours après sa dégradation. Aujourd'hui encore, ni le Musée des beaux-arts de Philadelphie ni même Brown ne souhaitent revenir sur l'événement. La seule remarque ayant été écrite à ce sujet vient d'une proche de Brown lui-même, l'étudiante en art Esther Dowley : « En m'entendant évoquer sa performance contre l'installation de Duchamp *Étant donné*, a déclaré Dowley pour la revue berlinoise *Broken Dimanche*, Jubal a rougi et il a immédiatement changé de conversation. Comme j'insistais, il s'est mis en colère et il m'a quittée. Un tel comportement est très curieux de la part de Jubal Brown, il n'a jamais été un garçon timide et a toujours confié ses projets, même les plus idiots, à ses proches. [...] Pourquoi souhaite-t-il maintenant cacher sa performance, alors qu'il lui a fallu des mois pour la réaliser ? C'est ce que je n'arrive pas à comprendre⁴. »

Pour parvenir à souiller la dernière œuvre de Duchamp, Brown a dû, en effet, étudier les systèmes de sécurité mis en place au musée de Philadelphie et s'entraîner comme un soldat. Dans la pièce où se trouve *Étant donné*, il lui fallait avoir assez de maîtrise de soi, de sang-froid et d'adresse pour envoyer au pistolet, sur le corps nu du mannequin, à travers l'un des deux trous de la porte vermoulue qui sépare le spectateur de l'installation, un enduit spécial, puis tirer un second coup qui atteigne l'enduit, au moyen d'une seringue hypodermique, afin que son propre sperme laisse une trace proche d'un glacis sur une nature morte. Enfin, il a utilisé des lunettes à infrarouge de marque Xaver Camero, celles-là mêmes qui ont servi à l'armée israélienne lors des combats de rue dans les villes cisjordanien⁵.

Brown a donc dû se préparer plusieurs mois durant pour un tel événement. Nous savons en outre par David Liss, le directeur artistique du Musée d'art contemporain de Toronto, que Brown a détruit la captation vidéo qu'il avait réalisée de son méfait. Il s'est fait connaître en vandalisant des œuvres célèbres, en ce cas pourquoi désire-t-il taire maintenant la performance qui lui a été la plus difficile à accomplir, alors que la dernière œuvre de Duchamp est la plus à même d'accueillir une telle « profanation » ? *Étant donné* est en effet une œuvre conviant le spectateur à un tel acte, et cela, de façon manifeste.

LE CAS JUBAL BROWN

Selon Jean-Michel Rabaté, les raisons du mutisme de Brown seraient à rechercher dans la généalogie de la dernière œuvre de Duchamp⁶. Alors qu'il était aux États-Unis avec Man Ray, Duchamp aurait rencontré le chirurgien et millionnaire George Hodel, meurtrier présumé du Dahlia noir. Man Ray était un proche de George Hodel et il a photographié des orgies que Hodel réalisait dans sa forteresse à Los Angeles⁷.

En 1947, le meurtre sadique de la jeune Elizabeth Short, surnommée le Dahlia noir, avait défrayé la chronique, et des photographies présentant les tronçons découpés de son corps avaient été publiées dans tous

les tabloïdes américains⁸. Duchamp, grand amateur de romans policiers et admirateur inconditionnel du divin marquis, comme nombre de surréalistes, se serait servi de ces clichés pour réaliser le corps nu de la femme, les cuisses ouvertes et le sexe rasé, pour *Étant donné*.

En 2001, Jubal Brown ne pouvait pas connaître le lien entre la dernière œuvre de Duchamp et le corps atrocement mutilé du Dahlia noir puisque le livre de Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger*, incriminant son père George Hodel dans le meurtre d'Elizabeth Short, ne sera publié qu'en 2003. Et, pourtant, lorsque le spectateur regarde à travers les trous de la porte vermoulue placée au musée de Philadelphie, il peut avoir l'impression d'assister à une mise en scène macabre. Très tôt, d'ailleurs, certains critiques et commentateurs ont repris l'idée que l'installation de Duchamp était une exploitation sensationnaliste ou pornographique d'un crime ; c'est ce que corrobore aussi Rabaté dans son essai⁹.

Duchamp a aussi été influencé par l'œuvre de l'écrivain anglais Thomas de Quincey et, notamment, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* que les surréalistes avaient lu. Selon Rabaté, cet essai noir de De Quincey est, de par son caractère paradoxal, l'une des influences majeures de notre modernité, parce qu'il présente un hiatus entre l'éthique et l'esthétique, l'art et la vie. Pour le narrateur de *De l'assassinat...*, en effet, après qu'une affaire criminelle a été résolue et que le meurtrier a été jugé, le lecteur de faits divers cherche, consciemment ou non, à apprécier les qualités dramatiques de l'histoire policière : « La victime a été tuée, écrit à ce sujet Rabaté, elle ne peut être ressuscitée, il n'y a plus rien à faire. Reste à voir si notre intérêt peut s'éveiller, et par exemple si l'on peut en tirer un récit¹⁰. » Duchamp, selon Rabaté, prenait à la lettre le texte de De Quincey et concevait le meurtre comme un art à part entière, avec ses propres règles, ses artistes et ceux qui étaient passés maîtres du genre. Selon lui, George Hodel en était, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le maître incontesté, comme Sade, Staline ou Gilles de Rais étaient, pour Bataille, des hommes ayant atteint la souveraineté¹¹.

Le mutisme de Jubal Brown, après son acte de vandalisme sur *Étant donné*, pourrait se lire, en l'occurrence, comme le sentiment de panique qu'il a eu d'assister à une scène primitive. Observant sur un écran à infrarouge le corps nu et ouvert du diorama de Duchamp, il n'aurait pas pu saisir si celui-ci simulait la vie ou bien la mort, si la femme offerte là était un corps ou un cadavre : « Brown a dû être pris d'une peur panique en regardant le corps du mannequin étendu derrière la porte. Portant des lunettes à infrarouge, le mannequin aurait eu pour lui un rayonnement rouge et jaune, celui précisément d'une source de chaleur propre à un corps vivant¹². »

La thèse selon laquelle Brown a été le jouet d'une hallucination paraît, en effet, vraisemblable. Nous pouvons supposer qu'un effroi puis une hantise comparable à celle-ci ont dû s'emparer de Dostoïevski quand il a vu pour la première fois le Christ en état de putréfaction du retable d'Issenheim : être indécis et demeurer dans l'indécision ; ignorer si ce que nous désirons et qui nous fait face – que ce soit Dieu ou le corps d'une femme – est vivant ou mort ; ressentir alors la chute de ce qui nous fait homme ; revenir, en un souffle, à cet état d'indifférence des premiers hommes face à la mort de leurs congénères, qui correspond à l'expérience mystique la plus ancestrale. Or, cette expérience n'est pas celle d'appréhender la mort, mais l'expérience de la chair. L'expérience mystique est une œuvre de chair qui nie au savoir et à la civilisation ses fondements, et cela, dès les premiers âges de l'humanité.

« C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite. »

Dans *Les larmes d'Éros*, Georges Bataille a fait de la conscience de la mort et du devoir de sépulture l'origine de notre humanité, mais aussi celle de l'érotisme. Or, les hommes célestes, décrits 2000 ans plus tôt par le philosophe taoïste Tchouang-tseu dans nombre de ses récits, paraissent lui rire encore au nez aujourd'hui. Cette confrontation de

deux textes, l'un du philosophe taoïste et l'autre de Bataille, séparés qu'ils sont par plus de 2000 ans, m'obsède depuis longtemps, et je n'ai, naturellement, jamais lu personne qui l'ait faite.

À propos du devoir de sépulture, Tchouang-tseu, dans son Œuvre, écrit un récit qui confronte l'esprit du ciel, ou Tao, à celui de la civilisation, représentée dans ses écrits par Confucius. Je reproduis ici dans son intégralité le texte de Tchouang-tseu qui m'a toujours troublé :

Tseu Sang-hou, Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang allaient nouer amitié, en proposant : qui peut garder son indépendance et agir indépendamment des autres, qui peut s'élever dans le ciel, se promener au-dessus des nues, errer dans l'infini, oublier sa vie et sa mort ? Les trois hommes se regardèrent en riant, tombèrent d'accord et furent amis.

Peu de temps après, Tseu Sang-hou mourut. Avant qu'on ne l'enterât, Confucius apprit la nouvelle et envoya son disciple Tseu-kong pour seconder les funérailles. Quand Tseu-kong arriva, l'un des deux amis du défunt composa une chanson que l'autre accompagna avec le luth ; tous deux chantèrent :

*Ah ! notre cher Tseu Sang !
Ah ! notre cher Tseu Sang !
Tu retrouves déjà ta vraie nature,
Nous deux restons encore des hommes.*

Tseu-kong s'approcha rapidement des deux hommes et leur dit : « Est-il conforme au rite de chanter en présence d'un cadavre ? »

Les deux hommes se regardèrent en riant et répondirent au visiteur : « C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite. »

Tseu-kong retourna vers Confucius, lui fit part de ce qu'il avait vu et lui demanda : « Quels sont donc ces deux hommes ? Ils sont sans éducation et sans tenue. Ils chantent devant un cadavre et leurs visages restent impassibles. Leur conduite est inqualifiable. Qui sont-ils donc ? »

Ces deux hommes, dit Confucius, vivent en dehors de notre monde, tandis que moi, je vis au-dedans. Entre le dehors et le dedans, il n'y a point de contact. J'ai été stupide de t'envoyer leur présenter mes condoléances. Ils sont les compagnons du créateur et ils sont unifiés à l'énergie cosmique. Ils considèrent la vie comme une tumeur ou une grosseur et la mort comme sa percée ou son ouverture. Comment peuvent-ils savoir ce que sont la mort et la vie, le passé et l'avenir ? Ils vivent sur d'autres éléments dont ils composent pourtant leur propre substance. Ils oublient leur foie et leur vésicule biliaire ; ils négligent leurs oreilles et leurs yeux. Les fins et les commencements se répétant indéfiniment, ils ne connaissent pas leur origine première. Ils vont librement hors de la poussière de notre monde et trouvent leur plaisir dans le non-agir. Comment pourraient-ils se soumettre aux rites qui ne satisfont que les yeux et les oreilles des hommes¹³ ?

« C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite ! C'est que vous ne connaissez pas le sens profond du rite ! » chantent encore Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang. Ayant oblitéré la connaissance de la mort et leur propre nombril ne leur évoquant plus leur mère, les hommes célestes ont-ils encore conscience de l'érotisme et de l'amour, contrairement à ce que Bataille, dans *Les larmes d'Éros*, pourrait nous faire penser ? Oui, sans doute, car l'homme céleste a vécu dans une famille et dans une société humaine. Mong Tseu-fan et Tseu K'in-tchang ne sont pas des enfants sauvages : ils parlent, chantent et répondent à Tseu-kong, le disciple de Confucius ; ils désirent donc charnellement comme des hommes, mais leur connaissance de la mort et de l'érotisme n'est plus achoppée à une origine, à un récit de formation ou à une histoire humaine. Libres d'origine, l'amour et l'homme, sa naissance comme sa mort, peuvent être inventés librement pour eux. Parce que tout dans l'univers est œuvre de chair, désir de la chair hors des cycles sociaux.

Or, voici où se trouve le paradoxe : si l'on présentait un simulacre de sacrifice, comme Bataille dans la communauté d'*Acéphale* et Duchamp avec *Étant donnés* l'ont fait, celui-ci marquerait davantage l'esprit des communiantes que s'il était réel parce qu'il serait singulièrement plus proche de la chair, pour laquelle toute vie et toute mort sont illusoire.

Le sacrifice de la femme est donc simulé, et c'est en ce sens qu'il garde un caractère esthétique. Plus l'écart entre l'éthique et l'esthétique est réduit, plus la frontière entre l'art et le crime est infime ; plus l'œuvre obtient d'aura, plus une communion d'ordre intime est possible avec elle.

C'est sans doute cela qu'a perçu Jubal Brown au Musée des beaux-arts de Philadelphie devant *Étant donnés*. ◀

Notes

- 1 Cf. Mary Douglas, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, A. Guérin (trad.), Maspero, 1971, 195 p.
- 2 Cf. Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés : 1° l'art, 2° Le crime. La modernité comme scène de crime*, Les presses du réel, coll. « L'espace littéraire », 2010, 316 p.
- 3 Cf. Bruce Barber, « La blague de Jubal Brown : la souveraine conscience de l'in/subordination », *Inter, art actuel*, n° 75, 2000, p. 16-21, [PDF en ligne] www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104344/46173ac.pdf.
- 4 Esther Dowley, citée dans Mike Hammel, « Art & Vandalism : The Silence of Jubal Brown » [entrevue], *The Kakofonie*, Broken Dimanche Press, 12 janvier 2011.
- 5 Cf. *ibid.*
- 6 Cf. J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 75.
- 7 Cf. Steve Hodel, *L'affaire du Dahlia noir*, Seuil, coll. « Points policier », 2005, 763 p.
- 8 Dans *Le Dahlia noir*, James Ellroy a donné une description conforme aux détails fournis par l'enquête policière : « C'était une jeune fille dont le corps nu et mutilé avait été sectionné en deux au niveau de la taille. La moitié inférieure gisait dans les mauvaises herbes à quelques mètres du haut, jambes grand ouvertes. Sur la cuisse gauche, on avait découpé une large portion de chair et de la taille tranchée au sommet de la toison pubienne courait une entaille longue et ouverte. Les deux lèvres de peau étaient retroussées : il ne restait rien dans la plaie béante. » (James Ellroy, *Le Dahlia noir*, F. Michalski (trad.), Rivages, coll. « Rivages/Noir », 1990, p. 103.)
- 9 « Et si la jeune femme dont on peut, dont on doit épier le corps nu était un simple cadavre ? Le soupçon est possible. Ceci est confirmé par les premières réactions des spectateurs lors du dévoilement de l'œuvre [de Duchamp] à Philadelphie, en juillet 1969. En première page du *Philadelphia Inquirer* du 8 juillet 1969, sous un titre disant : "Ressemble à un cadavre", ces déclarations de témoins : "C'est horrible à voir, dit l'habitant de Philadelphia Gini Stephens. Je ne peux dire que ceci. J'aimais bien sa première période, mais c'est allé de pire en pire." Le compagnon de Melle Stephens [...] annonçait que ce corps étendu sur le dos ressemblait aux cadavres sur lesquels il avait pratiqué des dissections et autopsies, quand il était étudiant en médecine. Un autre habitant de la ville, Arthur Zbinden, pensait que cela s'approchait de la pornographie. » (J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 52.)
- 10 *Ibid.*, p. 9.
- 11 Lire à ce sujet l'un des ouvrages les plus importants, selon moi, de Georges Bataille, *La souveraineté* (Lignes, 2012, 292 p.).
- 12 J.-M. Rabaté, *op. cit.*, p. 109.
- 13 Tchouang-tseu, *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, L. Kia-Hway (trad.), Le grand livre du mois, 1969, p. 173-174.

Bruno Lemoine a publié aux éditions Al Dante deux récits, *Matachine ou le lecteur enchaîné* (2006) et *L'après-journal Nijinski* (2008), ainsi qu'un essai, *L'homme approximatif* (livre et film avec François Dominique, 2014). En poésie, on peut le trouver dans les revues *Nioques*, *Action poétique*, *Le bout des bordes*, *Ouste* et *Doc(k)s*. Il a aussi réalisé une revue, *The Black List*, et une pièce radiophonique, *Station 11* (Arte Radio). Au nombre de ses articles se trouvent « Randonnée et dérive » et « Supplément à l'angoisse de l'ingénieur » (*Revue des Ressources*). Il a également écrit le texte de la série *Duchamp à Rome*, vidéos de Xavier Leton (Ville Allant Vers), et fait quelques performances, notamment avec Eric Madeleine.