

Processus. – Voyage de la langue à la « lalangue ». – Pourquoi tous les joueurs d'échecs sont des artistes. – L'heure est à la réception ou Duchamp, illustrateur de Saussure. – Le confort du titre.

Ce sont finalement nos habitudes qui précipitent vers l'étiquette. On lui attribue la vertu de pouvoir facilement répondre à notre perplexité parce que sa fonction est ainsi socialement la plupart du temps déterminée. On est pris dans la logique de cette pratique sociale, sa facilité. Le readymade appelle ce parcours de même qu'un joueur est contraint de déplacer une pièce menacée sur une case en apparence libre. Contemplant cette chose, le spectateur ne se retrouve-t-il pas nécessairement devant le cartel pour tâcher de découvrir la solution ? L'étape suivante est-elle tout aussi arrangée ? Va-t-on trouver la solution ou, en cas d'échec, devra-t-on s'en remettre à ce que Duchamp dit, sommé, après coup, de s'expliquer ? Ou cette étape encore est-elle elle-même attendue, désirée par Duchamp ? Resserre-t-elle le piège de telle sorte qu'on se creuse la tête encore comme pour résoudre un problème ?

En étant campé sur ses jugements de goût confortables (ses humeurs, ses affects, ses attirances), le spectateur n'est plus tenu d'apprécier ce qu'on lui présente, il est amené à s'interroger, à penser cette chose. Que vient-elle faire là ? A-t-elle sa place ici ? C'est là la nouveauté. Le readymade enclenche un processus : l'interrogation du spectateur. Il est dans l'obligation de poser ce coup comme l'objet d'un enjeu et le titre qui devrait normalement l'aider à comprendre s'inscrit dans cette combinaison d'inquiétude. Comment peut-on appeler « Fontaine » un urinoir ? La capacité du spectateur à absorber ou non dans son univers cette nouveauté, le readymade, est sollicitée. Est bouleversée (ou non) sa représentation de l'art, celle qui, peu à peu, dans sa lente initiation sociale, s'est imposée à lui. Tel est l'effet sinon recherché du moins obtenu plus ou moins consciemment par Duchamp. Ça ne va pas sans retour. Les plus ou moins lointains échos que cette chose transformée en objet provoquent sont de générer du discours (mais pas seulement) de joueurs plus ou moins aguerris : commentaires, appréciations, jugements, articles, livres, explications et interprétations prolifèrent comme autant de coups en réponse. C'est constater combien la partie est bien engagée à moins que ce ne soit justement là qu'elle soit déjà perdue. S'il est amené ainsi à jouer ce jeu, le regardeur n'est-il pas déjà pris ? Inexorablement pris dans cette oscillation qui va de l'idée d'urinoir à l'idée de *Fontaine* ? De l'arrière-pensée d'urinoir à penser *Fontaine* ? Du statut social de cette chose à sa potentialité, une fois accomplies certaines modifications et le déplacement

intervenues dans sa tête ? Au-delà de ce qui se donne et s'expose dans l'apparence sociale ou l'évidence sociale, « mettre à nu », analyser, c'est percevoir l'importance de la situation nouvelle qui confère une dimension nouvelle à cet urinoir. Celle de le transformer en *objet*. On passe de la réalité sociale de cette chose à la réalité de ce qu'est l'objet d'art : un choix qu'entérine une situation. Un urinoir ne devient *Fontaine* que si ce processus s'active. A la suite de quoi l'urinoir défini *Fontaine*, objet de musée catalogué comme readymade, établit un nouvel usage de l'urinoir : la pissotière au musée comme *Fontaine*. *Fontaine* serait un objet sur lequel le regard se soulage.

On trouve un processus semblable dans *Le mystère de Dieu est accompli* (1890)¹. Brisset fait porter au « noble » drapeau une péjoration en affirmant qu'il ne renvoie pas à la « patrie », dont il est devenu synonyme entre 1870 et 1914. Comme Gourmont, Brisset dissocie l'idée de drapeau et l'idée de patrie, « invinciblement associées : les deux mots se disent même l'un pour l'autre² ». Brisset ne renvoie pas davantage à une acception étymologique, plus neutre, « pièce de drap » (ce qui serait inexact sans être faux dans la conscience linguistique de son temps). Il accentue l'injure faite aux patriotes en attribuant à « drapeau » le sens de « chiffon ». Jarry se montre dans la *Revue blanche* du 15 avril 1902 tout aussi impertinent en écrivant « drapaud ». A l'évidence, « chiffon » et « drapeau » ont des traits en commun, tout comme un urinoir n'est pas sans rapport avec une fontaine. Ces points communs peuvent laisser penser que deux éléments disparates ne sont finalement pas si éloignés. Le caractère rigide de la stricte définition lexicale est assoupli. Les mots prêt-à-parler et les formes prêtes à l'emploi sont cousus selon la logique des points communs, liés par des analogies, la logique de la quatrième dimension ou la « grammaire logique » dans le sens de Brisset, « La grande Loi de la Parole ». Pour trouver un air de ressemblance et rapprocher des éléments hétéroclites, pour trouver un air de famille, les regardeurs ne sont jamais pris en défaut de points, non, et l'urinoir d'avoir, après tout pourquoi pas, un air de « fontaine ». « Drapaud », graphié « aud », ne charge-t-il pas « drapeau » d'une valeur supplémentaire que lui confère l'association de « crapaud » ? « Drapaud » et « crapaud » donne quelque chose à voir ensemble.

1. Dans les *Œuvres complètes* de Jean-Pierre Brisset, p. 564-566. Brisset vient ici par un goût personnel que je cultiverais mais aussi parce que Duchamp y fait référence quelquefois.

2. R. de Gourmont, [1899], *La culture des idées*, « La dissociation des idées », *Mercur* de France, Paris, 1926, « La dissociation des idées », p. 104-105.

Si l'on s'en remet à la fonction dénotative du mot « fontaine », l'urinoir a désormais l'air d'être un objet d'ornement. Mais si les mots sont trompeurs, cet objet n'est pas si ornemental que ça et la mère pas si mère que ça non plus. Elle est cet objet physiquement indifférent dont l'appellation trompe son monde. Le mot « mère » dénote certes une fonction sociale mais il ne dit rien de l'expérience de l'enfant et de la façon dont sa mère se comporte. Est-elle ou non cette personne aimante et attentive que suggère la définition du mot ? Ce mot tout prêt, qui a prétention d'équivaloir à la réalité, se révèle à l'usage parfaitement inadéquat : il ne rend pas compte avec exactitude de la relation qui existe entre l'enfant et la mère. Il y a une crise du sens. Il entre beaucoup de relativité dans les connaissances que l'on s'est fait de l'univers. « Penser, parler, est toujours exagérer. En parlant, en pensant, nous cherchons à clarifier les choses, et cela nous force à les exacerber, à les disloquer, à les schématiser. Chaque concept est en lui-même une exagération¹. » La destinée de l'homme comme homme impose de « vivre en particulier » alors qu'il doit parler « en général ».

La construction d'une réalité nouvelle passe par un jeu sur la valeur du signe. On abolit la valeur emblématique, symbolique du signe. Le noble drapeau devient chiffon : « Un chiffon est honorable comme chiffon, il sert à essuyer ou à faire du papier, mais un noble drapeau – une bande qu'on peut montrer aux yeux est en abomination devant l'Éternel. » On saute d'une valeur à une autre, péjorative, en établissant une motivation nouvelle. La définition du signe « drapeau » se rapproche de celle du « chiffon », parce qu'elle comporte la mention « pièce de drap sur laquelle sont ajoutés des motifs ou des bandes colorées horizontales, verticales, etc. » Elle s'éloigne de la valeur idéologique selon laquelle le drapeau représente la « patrie », le père, ce pour quoi on tue et on est tué, dénoncé comme une abomination par Brisset (il a quelques motifs personnels pour en arriver là). Résultat : le drapeau est honorable comme chiffon. Ou, pour Jarry, comme crapaud. Cette attention recentrée sur le support (le chiffon) permet d'introduire l'idée forcée de péjoration. Brisset dissout cette trajectoire qui, dans

1. Empruntée à l'essayiste et philosophe espagnol José Ortega y Gasset, cette citation est une des formules soulignées par Duchamp dans l'exemplaire de cet ouvrage qui figure dans sa bibliothèque : M. Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, p. 11, 216. J. Ortega y Gasset, 1956, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, A Doubleday Anchor Book, Garden City, New York, p. 147 et p. 159 : « ... to think, to speak, is always to exaggerate it. By speaking, by thinking, we undertake to clarify things, and that forces us to exacerbate them, dislocate them, schematize them. Every concept is in itself an exaggeration. »

le symbole, accroche au support un savoir métaphorique. En faisant retour sur la matérialité de l'objet, il désire de façon catégorique défonctionnaliser l'objet. C'est pour lui exprimer le désir inconscient d'un retour à la neutralité : on ne se bat pas pour un chiffon tandis qu'on se bat pour un drapeau ; mais, dire d'un drapeau que c'est un chiffon est un affront que les patriotes, les pères, apprécient à sa juste valeur. En attaquant la valeur linguistique, c'est-à-dire la valeur sociale, le sens, Brisset refuse d'adhérer à l'interprétation sociale qui fait percevoir le drapeau (une pièce de drap avec des motifs colorés) comme autre chose qu'une pièce de drap. Ce refus de la réalité sociale s'appuie sur une histoire personnelle. En défonctionnalisant le drapeau, Brisset supprime le symbole de ce qui fut sa raison de vivre (il a été soldat). Il renonce à ce qui l'a fait se battre, à ce qui l'a fait vivre, tuer, craindre et « sexeposer¹ ». Le drapeau, dans son esprit, dans une quatrième dimension, devient alors le « membre de l'archiancêtre ». Il se charge d'une valeur nouvelle, abominable. Il exprime la nostalgie d'un monde apparemment sans possibilité de conflit, asexué, neutre, un paradis. Un désir de régression. En faisant éclater ce signe, en disloquant les différents sémantèmes d'un tout, en éliminant dans le signe la relation métaphorique, en supprimant ce processus de liage qui se construit dans le discours – le discours qui apprend à passer de l'ordre concret à l'ordre de la représentation symbolique –, Brisset exprime sa susceptibilité, sa mise en doute phobique de ce qui est. Un drapeau n'est plus tout à fait un drapeau. Une grenouille n'est plus tout à fait une grenouille. Une langue a un double fonds. Par-delà la réalité apparente transparaît la signification qui fait surprise. On n'est plus sûr de rien en ce bas monde. Ce qui est, ce dont on était sûr, ne se présente jamais que comme apparence sociale, négative, parce qu'elle fourvoie et impose des conclusions pour Brisset diaboliques. Avec Duchamp, l'urinoir dénommé *Fontaine* soumet à la sagacité du regardeur un oxymore : comment penser cette alliance valeur triviale/valeur ornementale, suggérée par la dénotation du mot « fontaine » et la situation au musée ? Est-ce donner à penser que l'urinoir n'est pas si trivial ? La valeur idéologique, sociale s'en trouve ébranlée. Le processus de la surprise consiste à dévoiler combien la réalité peut se présenter comme le contraire même de ce qui se donne comme définitivement fixé par l'apparence sociale. A y regarder de plus près, Rrose Sélavy n'est pas si femme qu'elle paraît et *Objet-Dard* (1951) ne se

1. Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes, Les prophéties accomplies*, p. 977.



Objet-Dard, 1951

présente pas si dard qu'il se pointe. Elle a un air étrange (en rime intérieure, l'R étrange fait indice), elle a un air double (un R double). *Peigne* (1916) n'est pas si « peigne ». L'urinoir n'est pas si urinoir et de cette fontaine on ne boirait pas l'eau. Et ainsi de suite. Les œuvres de Duchamp se rapprochent des « créations contre-moulées » de Charles Fourier qui, dans le monde futur qu'il conçoit, fait apparaître des animaux dont les laideurs et les nuisances actuelles seraient changées en leurs contraires. Il y aurait des « anti-baleines », des « anti-requins », des « anti-lions », des « anti-hippopotames », des « anti-crocodiles », des « anti-phoques »¹. Si la forme des « contre-moules » aiguille le spectateur vers une interprétation sociale de la réalité, en fait, à l'examen, une autre valeur échoit. Cette façon d'utiliser les mots et les choses, de façonner tout contre pour contre-façonner par inframince et « coïntelligence des contraires »² n'est pas très éloignée non plus de l'affaire du « sens opposé des mots primitifs »³. « Que vous soyez anti ou pour, c'est les deux côtés d'une même chose »⁴. Les grenouilles, les mots, les drapeaux, tout ce qui entoure Brisset, tout ce qui était auparavant sans sexe apparent, sans sexe apparemment, est à soupçonner puisque, ô surprise, il s'en découvre partout. Ce qui se donnait comme l'apparence du vrai ratait donc cette signification, cette relation imaginaire, cette relation sexuelle pourtant généralisée. Ce qui s'offrait dans l'évidence sociale n'était que leurre admis par le candide. Sur cette chausse-trappe des mots tombait le niais, le niais qu'un discours d'arracheur de dents, de sergent-recruteur ou de père abusait. Enfin Brisset fit surface. Grâce à Dieu et avec l'aide de « La grande Loi de la Parole » pour bouée, il sait lire : il va au-delà du sens, des signes qui font la réalité sociale. Duchamp dénonce les effets trompeurs qu'occasionnent les mots. Et pour en

1. Charles Fourier, [1822], *Théorie de l'unité universelle II*, § Esquisse de la note E sur la cosmogonie appliquée sur les créations scissionnaires et contre-moulées, Les presses du réel, Dijon, 2001, vol. 2, p. 196-197.

2. Note 9 (recto), p. 22 : « Séparation [inframince] a les deux sens mâle et femelle ». Note 185 rv. 1914, p. 112-115.

3. L'article de Carl Abel, « Sur les sens opposés des mots primitifs », 1884, est utilisé par Freud dans les *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Idées, Paris, 1982, p. 59-67. Emile Benveniste a montré l'inanité linguistique des exemples pris par Carl Abel dans les *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, tome I, p. 75-87. Sur ce point, consulter : Michel Arrivé, *Linguistique et Psychanalyse*, Méridiens-Klincksieck, 1987, Paris.

4. M. Duchamp, Interview par Richard Hamilton for the British Broadcasting Corporation, 27 septembre 1961, cité dans l'Introduction d'Anne d'Harnoncourt, [1973], *The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art*, Prestel, 1989, p. 38 : « Whether you are 'anti' or 'for' it's the two sides of the same thing. »

faire la démonstration, il n'hésite pas à jouer sur le lien qui unit la forme des choses à une interprétation sémantique et sociale. L'influence que la forme des mots et des choses exercent, la persuasion qui s'en peut dégager à partir de leur seule iconicité, leur pouvoir évocatoire, n'est relative qu'à la force même du système en place. La performativité s'exerce par la force d'inertie du système même. Elle entraîne souvent la crédulité de l'utilisateur. Cet automatisme lui paraît inquiétant et la nature même de cette relation suspecte. Vécu de fait comme ce qui s'impose, comme une généralité, le sens ainsi est senti comme toujours captieux, trompeur, réducteur : « Chaque mot que je vous dis est stupide et faux. Je veux dire que le langage est un grand ennemi, pour commencer. Le langage et la pensée verbale sont les plus grands ennemis de l'homme, si l'homme existe. Et même s'il n'existe pas¹... » Dans cette conception, le mot enferme la réalité dans une idéologie dominante, sociale, à laquelle il s'agit de ne pas forcément se fier. De façon obsessionnelle, cette dénonciation invite au soupçon : le mot n'est jamais qu'un point de vue qui a réussi socialement, dont on a pris acte pour ses valeurs titres (le père de Duchamp était notaire). Le mot est un point de vue général – une projection sociale –, sur la réalité. Le mot conditionne le discours. Il est certes d'un usage facile, donc séduisant, il est pratique de s'y soumettre et tous l'adoptent aveuglément mais son caractère réducteur en découle. Aussi dans cette conception-là, le mot est-il châtiement : comme une fatalité, il paraît difficile voire impossible de lui échapper et l'on peut s'y sentir enfermés. L'emploi discursif d'un mot inviterait à nuancer le propos. Il n'est pensable qu'en fonction d'une conception figée du mot, non du mot mis à l'épreuve du discours et de la syntaxe. Ce qui est en cause est donc une relation globale au mot et à une représentation de la langue ici dans son incapacité à décrire la réalité de chacun. La relation entretenue au mot porte le poids de la relation à la mère. La camisole phonétique et graphique étroitement serrée avec les liens du sens paraît ne pas laisser de liberté de mouvement au sujet. Est-il si violemment ligoté ? La langue, le discours scolaire grammatical et surtout le Dictionnaire est vécu comme une limitation, un abus, un châtiement, un discours trompeur, une castration qui s'inflige. Il faut donc savoir dépasser. Ne pas hésiter devant le néologisme, le jeu des allitérations et des assonances, des paronymies. Pour Brisset, la langue ne laisse littéralement pas de place au sexe, ni aux esprits, ni aux grenouilles, ni aux histoires archaïques... C'est une

1. W. Seitz, « Qu'est-il arrivé à l'art ? », p. 45.

fois l'esprit déverrouillé par la clef divine qu'il peut entreprendre le *Dictionnaire analytique complet* et décrire les réseaux qu'entretiennent entre eux les mots... à l'infini. L'autre pan est révélé par le passage de la langue, vécue comme une limitation, à la « langage ». La fascination de Duchamp pour Roussel et Brisset se trouve dans ce glissement pour ce qui peut paraître une liberté, même si elle se charge de mille dangers dont on peut être persuadé qu'ils sont, par Duchamp, clairement perçus. Initié par Duchamp, Robert Desnos met en garde : « Sœur Anne, ma Sainte Anne, ne vois-tu rien venir... vers Sainte Anne ? » Une autre sorte de châtiement menace : la folie¹. Mandaté par le Grand Autre (Dieu), Brisset agit en Son nom : « il » et « je » s'équivalent et ne font qu'une voix. La révélation laisse l'élu impuissant au pied pilori de la lettre dictée par Dieu. *Excès aux mots*. Cependant, l'expérience d'être tout entier voué à sa mission, à son objet, en dépit du sacrifice exigé, répare : être prophète, c'est n'être qu'esprit mais avoir cette sensation ineffable d'avoir été choisi. C'est être sacrifié mais échapper à la castration en jouissant par équivalence des découvertes que l'on fait. Puis, dans l'esprit, les mots sont sexes, les mots fornicent, les sensations sont spirituelles. Provoquée par le witz, la jouissance est intellectuelle. Duchamp n'est pas loin et l'on voit comment, sur ces mécanismes qui lui sont pour le moins partagés, se construit son art. Mais, contrairement à Brisset qui ne peut qu'inachever son *Dictionnaire* et le poursuivre indéfiniment, Duchamp limite la prolifération². Là où Brisset a lâché prise (mais ce n'est, n'est-ce pas, déjà plus « Brisset » qui cause), là où ça se dévide dans les mots anglais pour Mallarmé et parmi les écrits des auteurs latins et grecs pour Saussure pendant trois ans avec ses anagrammes, Duchamp, qui a le principe (il s'impose à lui), Duchamp limite le nombre des readymades par année ou impose le silence du regard : « n'importe quoi peut devenir très beau au bout de huit jours, quinze jours, si vous le faites trop souvent. J'ai dû, pour cette raison-là, limiter le nombre de mes ready-mades³... » Il ne faudrait pas que la répétition dévoie le bénéfice qu'installe dans sa relation aux autres la trouvaille du ready-made. Il ne faudrait pas que cette

1. Robert Desnos dans le recueil *Corps et biens* (1930) au titre de *Rose Sélavy* qui date des années 1922-1923, indique qui l'a guidé sur les chemins de la « p'oasis » : « L'auteur regrette ici de ne pouvoir citer le nom de l'initiateur à Rose Sélavy sans le désobliger. Les esprits curieux pourront le déchiffrer au n° 13. » Au bon aphorisme, on lit : « Rose Sélavy connaît bien le marchand du Sel », Gallimard, Poésie, Paris, 1989, p. 31.

2. DDS, p. 50 : « Limiter le nombre de readymades par année (?) »

3. A. Jouffroy, *Marcel Duchamp*, p. 45.

relation se perde dans la banalité d'une quête du beau. Il ne faudrait pas chanter la palinodie. Une fois atteint, il faut préserver ce psycho-biographème de l'indifférence qui articule la vie et l'œuvre de Marcel Duchamp.

Eglises, armée, école, ornements, uniformes, confréries de tous ordres, tous les symboles d'un ordre établi dans lesquels on est entraîné à voir des idéaux ne sont pour Brisset que la trace de l'abomination. Par-delà le sens obligé, établi, reconnu, il pointe la vanité de toutes ces valeurs qui déprécient la vie. Comme il n'entend plus le signifiant de la même oreille, il ne voit pas du même œil les symboles. Il les dévalorise pour ramener à une fonctionnalité dépouillée de toute symbolisation l'objet considéré : une croix est une bûche, un drapeau un chiffon. Par sa fonctionnalité, même une chose banale est affectée de vanité. Dans ce qui s'offre en symbole, Brisset ne décèle qu'une tendance exhibitionniste : la vanité de sexe-poser, métaphoriquement, à l'admiration des plus crédules. C'est là pour lui une perversion. Ce qui est porté comme vêtements de fonction, insignes, marque le pervers, le « père vert », une façon phallogocentrique d'être, propre à l'homme animal. Le fait de s'exhiber est une luxure coupable. S'habiller de certains habits distinctifs, s'affubler de n'importe quelle parure expose. Faire des manières, revêtir le vêtement qui à l'évidence indique une fonction symbolique dévoile au grand jour l'homme dans sa plus grande nudité, celle de son âme, celle de son désir de puissance, exhibe sa prétention¹. Cette fonction violemment désacralisante ou iconoclaste du discours brissettien annihile ce qui fait autorité, égare les points de repère, annule les valeurs de l'attirail moral, l'arsenal des grandeurs et servitudes sociales : elle libère. Elle déjoue l'action des inhibitions. Exposer des symboles à la vue d'autrui, c'est montrer sa nudité, son sexe, acte plus terrible que la nudité d'Adam ou de Noé. C'est une « mise à nu ». Mariée comme Célibataires s'exhibent ainsi par leur panoplie spectaculaire de baraque foraine. Le vêtement à prétention, ainsi défini, est pour Brisset contre-nature, « honteux », « abominable ». Ce qui est paraître (« parêtre » ?), ce qui se donne à voir dans l'évidence exhibe le mensonge parce qu'il n'est pouvoir qu'institué par l'habit qui porte à faire croire, leurre. Celui qui introduit de la hiérarchie commet un acte coupable : il expose son sexe au regard de l'autre et il s'expose donc à être jugé, condamné, châtié pour ce crime. En conséquence, le sentiment de vénération religieuse portée aux pratiques sociales, à tout habitus doit être dépassé. Tout signifié, comme effet de signifiant, est soupçonné. Il s'agit de ne

1. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1916-1917, p. 138.

pas accepter ce qui s'impose, de ne pas céder à la béatitude générale, à « l'abbé-attitude », « la bée-attitude », vécue comme une superstition par Brisset, « attitude diabolique dont il n'est pas question dans l'Évangile », de n'être intimidé par aucun pouvoir, crainte et tremblement devant les effets du signifiant¹. « Ils vont au musée comme à l'église », dit Duchamp². En matière d'art, Duchamp prétend radicalement ne pas vouloir céder à la béatitude rétinienne, au « frisson rétinien³ », à une vision sociale de la peinture. Il n'est sans doute pas inopportun de rappeler que c'est autour de 1912-1913, après la représentation au théâtre de Roussel et la lecture de Brisset et quelques déconvenues personnelles en tant que peintre cubiste victime d'un académisme, donc d'une censure, que Duchamp renonce à cette activité pour, comme on a pris l'habitude de le dire, passer à autre chose. Le readymade suspend l'exercice de la chose et du mot. Cet acte, d'une éminente subversion, se joue de la valeur usuelle, commune, laquelle est maintenant non pas supprimée mais retenue comme antérieure. Il faut que l'urinoir reste urinoir pour que la surprise soit possible et que l'autre valeur advienne. Le passé antérieur de l'urinoir (cette représentation est inévitable) est confronté à sa nouvelle situation de dé- et de re-fonctionnalisation. De la même façon qu'il s'est joué de la valeur usuelle, Duchamp se joue de la valeur idéologique, muséale, symbolique, qu'on peut accorder à un objet ainsi présenté. Un urinoir est-il une œuvre d'art ? Pour prendre conscience du blasphème, il faut avoir en tête les règles du jeu, avoir intériorisé le sacré, ne pas perdre de vue les repères qui paraissent structurer l'horizon esthétique, religieux et mental. Il faut ensuite mesurer la déperdition et l'accroissement de signification. Sur sa simple présentation, la chose urinoir fait sens tautologique d'urinoir. Par la nomination, la simple énonciation, le drapeau, la croix, la fontaine restent « drapeau », « croix » et « fontaine » : ce qu'ils dénotent. Ce que le readymade construit, c'est la mise en question du sens établi pour y privilégier la signification, un autre sens si l'on veut. Un drapeau est un chiffon, une croix une bûche. Un urinoir une œuvre. Le lieu – la galerie, le musée, le support choisi (le livre), la mise en scène –, le sérieux viennent renforcer la méprise. Le sérieux dont on ne se départit jamais contribue à faire passer ce qui n'est pas tout à fait un chiffon ou ce qui n'est pas tout à fait une œuvre (selon une définition normative) pour un

1. J.-P. Brisset, *Le mystère de Dieu est accompli* (1890), dans *Œuvres complètes*, p. 573.

2. Marcel Duchamp et R. Lebel, « Marcel Duchamp, maintenant et ici », [1967], [p. 7].

3. P. Cabanne, p. 52.

chiffon ou pour une œuvre. Ce qui n'est pas tout à fait un coup mal joué pour un coup mal joué. Ce qui n'est pas pour ce qui pourrait être. Une grenouille pour l'ancêtre de l'homme. Un urinoir pour un objet d'art. Marcel Duchamp pour Rose Sélavy. Le désir pour la réalité. Ce faisant, à cette façon d'imposer si singulièrement le « jeu de son je », sa logique, l'un s'oppose à l'autre, l'un se confronte à tous les autres. C'est à cette force de conviction qu'on reconnaît le « style » et c'est en ce sens que, déployant leur stratégie, tous les joueurs d'échecs sont, à un moment donné, des « artistes¹ ».

Duchamp comme Brisset proposent au spectateur et au lecteur un ordre autre, un effet, celui de privilégier une connotation sur la dénotation, leurs significations plutôt que les (bonnes) convenances lexicales et esthétiques. Ainsi, pour Brisset, le drapeau et tout ce qui s'expose (« sexepose ») livre à l'admiration des foules l'effigie phallique de Satan. Le simple fait de dire ou d'exposer (la valeur performative de l'expositio), de dire qu'une croix est une bûche, qu'un drapeau est un chiffon, qu'un urinoir est une « fontaine » confère à la chose présentée ou dite une valeur dynamique. Cette interprétation force les repères qui bornent le point de vue habituel du lecteur et du spectateur. Le point de vue imaginaire de Brisset, comme celui de Duchamp, taquine les certitudes, ébranle les convictions, interroge le jugement de l'autre – ce qu'il serait communément admis de désigner comme le *bon sens*. Cet accident sollicite les fonctions cognitives, donne à penser, oblige à s'adapter à la situation nouvelle. L'intention (on peut discuter sur le degré de conscience) de Brisset ou de Duchamp serait donc de placer le lecteur ou le spectateur, ainsi appelé, sollicité et provoqué, dans l'inquiétude. La tentative se doit d'être extrême tout en maintenant certaines contraintes sociales de telle sorte que, précipité dans l'interrogation (Quoi ? Qu'est-ce que c'est que ça ?), le lecteur ou le spectateur soit précipité aux confins de l'incompréhension. Il est obligé soit de renforcer ses points de repère, ses habitudes, auquel cas il s'en remet au jugement socialisé et il passe son chemin, il s'est rassuré. Soit il est obligé de miner cette pensée conventionnelle. Si tel est le cas, ses critères d'interprétation ordinaires sont annihilés. Il est condamné à prendre en considération, forcé d'intérioriser l'idée même de l'existence de cette chose alors qu'il n'y portait auparavant qu'une attention dérisoire, gagée sur un

1. « Si tous les artistes ne sont pas des joueurs d'échecs, tous les joueurs d'échecs sont des artistes. », dans A. Schwarz, *Marcel Duchamp. La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, éditions Georges Fall, Paris, 1974, p. 91.

certain mode de représentation qu'exprimait par exemple la fonctionnalité. Ce dont il ne se souciait absolument pas, ce qui passait pour le plus anodin ou, éventuellement, le plus vil (la pissotière, la grenouille, etc.) fait irruption dans la réalité, obtient une place, *est enfin pris en considération pour ce qu'il est et même pour ce qu'il n'est pas*, puisque l'objet est dé-réalisé et sur-réalisé. Il est ce qu'il est et il est autre chose que ce pour quoi on le tient généralement. Si le risque de voir le spectateur se figer est grand (Qu'est-ce ? Quelle place accorder à une pissotière dans laquelle on ne peut pas pisser ? Une croix dont on dit qu'elle est une bûche, etc.), la tentative a le mérite de contraindre le spectateur à s'engager, à prendre position, à ne pas rester indifférent, aveugle et sourd à ce qui se trame dans l'ombre. Ce qui est n'est qu'en fonction du point de vue de l'autre. Duchamp se retrouve sur cette proposition l'illustrateur de Saussure. Soit le récepteur en reste là, parce qu'on a osé lui mettre sous les yeux un urinoir, qui plus est dans un musée. Il tranche. Il assume sa fonction de castrateur. Soit il doit réfléchir vraiment à ce qui lui est présenté. Tout se passe comme si cette aventure consistait à attirer l'attention sur ce qu'on utilise mais ne voit pas. A considérer ce qui est dans les meubles sans qu'on le discerne. Tout se passe comme si Duchamp sollicitait homme et femme comme père et mère sur le fait que les readymades, ces objets de transition, n'existent, quoi qu'ils soient, et, au-delà, que pour ceux qui entrent dans le jeu de la réception. Tout se passe comme si cette scène, rejeter ou accepter l'irruption d'une chose, devait être jouée et rejouée.

Passant par-delà les habitus (l'usage social habituel de la chose [l'urinoir] et l'usage habituel de l'objet [d'art]), Duchamp entraîne le regardeur vers « des régions plus verbales¹ ». Il l'entraîne vers l'usage habituel du titre. Il en conserve la pratique, sa fonction pragmatique de titre, mais il paraît dévoyer le pouvoir référentiel du mot qui ne paraît plus désigner la chose. Parfois même la fonction pragmatique de titre semble atteinte : « Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'inscrivais sur le readymade. / Cette phrase au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales². » Entre violence et mesure, est-il adéquat d'intituler *Fontaine* un urinoir ?

1. DDS, p. 220 et p. 191.

2. « A propos des 'Readymades' », DDS, p. 191.