

Forme et fonction. – L'expérience du regard. – Adam et Ève, joueurs d'échecs.

Accorde-t-on plus qu'un coup d'œil à une *forme* dont seule la *fonction* importe ? Non. Ou bien il faut remonter à cette période de l'apprentissage où l'enfant se demande ce pour quoi les choses environnantes sont là. Avant que la répétition ne fixe l'habitude. Ou bien il faut se trouver confronté à une chose ou à un mot dont le sens et l'utilité publique échappent. Lorsque certaines choses et certains mots ne sont plus des données utilisables automatiquement pour leur sens pratique, lorsque forme et fonction sont dissociées, ils deviennent la possibilité de l'expérience. Aveuglé par l'habitude d'une association forme/fonction, on identifie alors spontanément cette chose ou ce mot. Que cette fonction soit suspendue ou laissée à l'arrière-plan (la dénotation dans le cas du mot ; l'utilité si c'est la chose), alors se donne à voir une forme. Elle s'expose à l'attention comme la nudité d'Ève (ou la nudité d'Adam). Devant la différence s'exerce la pulsion scopique. L'esprit est saisi de curiosité. Le corps observé paraît ni beau ni laid mais « indifférent » du point de vue esthétique. Il est. Mais, à cette présence, la conscience s'éveille soudainement. C'est une affaire de circonstances. Tout d'un coup, ce corps se dévoile sous un jour qu'on n'attendait pas. Comme au Paradis. Une fonction qu'on ne pouvait certainement pas

supposer apparaît. Devant le readymade ou devant *Étant donnés* : 1° *la Chute d'eau*, 2° *le Gaz d'éclairage* (1946-1966), le regardeur est saisi. Ce qu'il voit sort de sa compétence et fait énigme. À quoi sert tel objet exposé, ni beau ni laid mais banal et parfois trivial, sinon à raviver une sensation d'étrange confrontation ? À quoi sert cette œuvre révélée après la mort de Duchamp, une installation qui présente un corps féminin, nu, couché sur des fagots de brindilles, un mannequin au sexe épilé et offert avec, à l'arrière-plan, un décor à la Léonard de Vinci ? S'en tenir aux valeurs et prescriptions sociales ou aux injonctions qui règlent les « bons » usages du Paradis prive jusqu'à un certain point tout Adam et toute Ève d'une sacrée découverte, d'une « révélation », de « la perception subite du vrai ». La jouissance en dépend. Faut-il se conformer à un académisme ou bien faut-il s'en remettre à ce qui un jour s'impose, serpent ou readymade, et vivre sa vie quand cela se présente ?

Ève est du côté d'Adam très regardeuse. Dans *Paradis* peint en 1910 (s'agit-il d'un autoportrait ?), son intérêt contraste avec l'air indifférent d'un mâle pudique, qu'habille sa main (le bougre a bien senti confusément de quoi il retourne). Lors de la première grande rétrospective Marcel Duchamp, sur cette photographie prise par Julian Wasser le 18 octobre 1963 au musée d'Art de Pasadena, Duchamp joue aux échecs contre une jeune femme nue, *Ève* Babitz. Ce qui est important est évidemment qu'elle soit nue. Son apparence



Étant donnés 1) la Chute d'eau, 2) le Gaz d'éclairage, 1946-1966

(la nudité) ne trouble pas ce qui se passe entre eux, ni la *partie*, ni les *coups* d'intelligence qu'ils échangent. Duchamp est habillé. S'il touche cette femme ou si elle le touche, ce doit être par la qualité de son jeu (« le jeu de son je »). Elle ne saurait l'atteindre par les appâts visuels d'un corps offert ; ceux-ci ne sont rien au regard de la partie qui se joue (laquelle d'ailleurs ? jouent-ils vraiment aux échecs ?). Les yeux des joueurs, les yeux ne trompent pas : les combinaisons qui se trament sur l'échiquier sont bien plus absorbantes qu'une nudité. Ce qui se joue dans une partie d'échecs vaut plus qu'un coup d'œil. S'y joue l'apologie de la jouissance non-phallique, la jouissance intellectuelle, au détriment de l'autre, la rétinienne, finalement accessoire. Cette fille nue est aussi accessoire que les accessoires disposés par Duchamp sous les yeux des regardeurs comme readymades : ils ne servent qu'à promouvoir la pensée. Dans la photographie (elle date de 1924) qui sert de modèle à *Morceaux choisis d'après Cranach et « Relâche »* (décembre 1967), Marcel Duchamp en Adam ferme les yeux devant Bronia Perlmutter. Le bras gauche est levé en signe de défense tandis que celui de la femme le sollicite. Le regard ne suffit pas. Il en faut plus. Parfaitement socialisées pour être interprétées, les apparences sont, comme un gambit, jugées toujours trompeuses : choses, mots, filles prétendues jolies, objets déclarés d'art, tout est à (re)penser. Adam est exigeant. Adam ne se laisse pas faire si facilement : il ne veut pas être traité par-dessus la jambe. Adam est

sur ses gardes. Il regarde à deux fois (c'est un élément nouveau dans le mythe). Adam ne veut pas se faire avoir par une fille entreprenante, dont la beauté physique reposerait sur des critères sociaux d'appréciation, mais elle doit être à la hauteur, faire preuve peut-être de sa capacité à jouer aux échecs ? Entre Adam et Ève, le rapport se complexifie. Il leur faut se comprendre, c'est-à-dire disposer d'un langage non verbal par lequel partager à chaque proposition nouvelle toujours la même attention soutenue. Il leur faut tenir cette conversation, cette confrontation, cette exigence : que l'un et l'autre prennent en considération ce que l'un et l'autre jouent. Que l'un et l'autre soient attentifs à ce que l'un et l'autre font. Que ce soit toujours la première fois. Qu'il y ait prise de conscience de l'existence de l'un et, réciproquement, de l'autre, chacun son tour, comme aux échecs.

Pour s'exprimer, la Pensée véritable doit donc emprunter des voies singulières. N'importe quel regard ne convient pas. Il faut celui intense et sagace du joueur d'échecs. La *Pensée* (ou l'Amour) se dissocie de la *pensée* qui cède paresseusement aux facilités que véhiculent les habitudes. La langue n'est pour Duchamp certainement pas capable d'apprécier avec fraîcheur les phénomènes. « J'ai une horreur des mots¹ », dit-il. Comment des mots tout

1. Georges Charbonnier, p. 30.

prêts-à-penser, chargés d'histoire et de définitions toutes faites, de critères et de préjugés usés, pourraient-ils s'appliquer à des réalités jusque-là impensées ou se poser comme un œil neuf sur le monde ?

Pour promouvoir un « art » qui fasse penser dans les modalités ainsi définies, reste à inventer la *forme* adéquate, un langage nouveau. C'est le ready-made.

Du ready-made ou le besoin de l'autre, regardeur.

Le ready-made procède d'un certain nombre de dissociations. Il impose de dissocier l'Art de sa conception traditionnelle. Il faut dissocier l'Art des règles de l'Art et abandonner ceux qui les adoptent et les répètent, école, mouvement, groupe. Il faut dissocier l'Art de son A majuscule. L'art s'inscrit pour Duchamp ni dans le déjà-fait ni dans le déjà-vu. Il faut pour être, être ce que les autres ne sont pas. Faire exception. Si les autres font, il faut ne pas faire ou faire le moins possible. Si les autres oscillent entre les valeurs de Beau et de Laid, il faut inventer la catégorie de l'Indifférence. Il faut transformer l'aventure de l'art en expérience personnelle. Dissocier son point de vue du point de vue de l'autre. Si l'Art se définit par des critères de bienséance, de prouesse manuelle, d'extraordinaire, s'y opposent pied à pied les critères d'indécence, de génie mécanique, d'ordinaire. Si l'artiste se définit

comme l'aboutissement d'une culture et la maîtrise d'une technique, s'y opposent le regard innocent de l'enfant et du fou et il faut renoncer à faire. Pour avoir cédé au préjugé social d'une conception calloplastique de l'art, est rejeté tout parti pris de représentation, que celui-ci soit classique, impressionniste, fauve, cubiste, romantique, réaliste et même abstrait. N'est-ce pas sur de tels critères moraux et esthétiques, idéologiques, qu'Albert Gleizes, en charge d'un certain cubisme et comme personnellement investi de cette mission (des enjeux de pouvoir symbolique sont liés), tranche sur ce qui doit ou ne doit pas être exposé au Salon des Indépendants ? « La tyrannie de la représentation¹ » est à bannir. Le cubisme, bien que contestant l'ordre traditionnel de représenter la réalité et une certaine conception de la peinture, installe avec velléité des partis pris formels (dans la représentation et dans les rapports de tons) qui, finalement, ne sont pas si éloignés de ce qui précède puisqu'ils en partagent la quête du beau. Pour s'affirmer, les tenants du cubisme imposent donc une norme, ce qui contrevient à la conception qu'on pourrait se faire de l'art comme un exercice parmi d'autres de la liberté individuelle. En excluant ce qui ne participerait pas de leur exigence morale et

1. Marcel Duchamp à Alice Bellony, [4 et 5 mai 1963], *Marcel Duchamp, Greenwich Village, 10^e rue, L'Échoppe*, envois, Paris, 2001, p. 14-15.

esthétique, Gleizes et ses camarades enclorent l'art dans un point de vue académique et le point de vue cubiste reste une manifestation calloplastique. Il faut dissocier l'Art de la sensation « rétinienne » au profit de la sensation cérébrale. L'Art est réduit à la pâte agencée sur la toile pour plaire à la rétine ; l'Art abstrait tombe également sous cette condamnation et, à peine Duchamp sauve-t-il Seurat pour sa peinture calculée. Comment une peinture (impressionniste, par exemple) pourrait être à ce point privée de réflexion théorique n'est pas en question. Même si cette technique est le résultat de cogitation sur la couleur, le seul aspect retenu par Duchamp est son action sur la rétine. À cet objectif, Duchamp ne se rend pas : « L'ennui, c'est quand vous ajoutez au mot faire l'idée d'un plaisir de goût, d'un plaisir sensuel, sensoriel en tout cas. Là j'interviens, je veux dire par là : je n'admets pas cette intervention du goût¹. » Il lui faut inventer des choses délivrées de toute séduction « physico-plastique ». Rompre toute alliance. L'exposition d'une chose banale et triviale est en soi suffisamment provocante pour réussir à dissocier parmi les spectateurs ceux capables de regarder de ceux qui sont « bêtes comme un peintre » et s'en tiennent à leur première impression conditionnée par les critères de bienséance et de jugement esthétique. La

1. Georges Charbonnier, p. 13.

dissociation est la possibilité d'un dépassement ; elle permet d'accéder à un point supérieur de l'esprit d'où l'on constate que la cloison qui sépare les couples providentiels décence/indécence, banalité/originalité est « inframince¹ ». Ces oppositions sont finalement le résultat d'une activité sociale inévitable qui fixe et pré-juge pour vous. Pour réussir à dissocier Art et Beau – au bénéfice d'art et Matière grise –, il faut trouver une chose qui ne soit ni belle ni laide mais soit indifférente au spectateur. Comme aux échecs, où l'on pense chaque coup joué, l'attention seule doit être sollicitée : « ... au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaît, vous choisissez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. À ce moment-là, ça devient un readymade. Si c'est une chose qui vous plaît, c'est comme les racines sur la plage, comprenez-vous : c'est esthétique, c'est joli, c'est beau, on met ça dans le salon. Ce n'est pas du tout l'intention du readymade². » Il faut trouver ce qui remet en jeu les données de la conscience pour faire apparaître que rien ne va plus de soi³. Pour choisir la

1. Exemple d'inframince (1945) : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par inframince », dans DDS, p. 274.

2. Marcel Duchamp parle des readymades à Philippe Collin, [21 juin 1967], L'Échoppe, envois, Paris, 1998, p. 11.

3. Duchamp à Jean Suquet, 1949, correspondance à propos du *Miroir de la Mariée*, Flammarion, essai, 1974. Pierre Cabanne, p. 52.

chose qui va devenir *In Advance of the broken Arm* (1915), Duchamp hésite entre plusieurs modèles parce qu'il faut, d'une part, reconnaître sans hésitation ce à quoi on a à faire, une pelle à neige et, d'autre part, que celle-ci ne présente aucun attrait d'aucune sorte, même à la longue. Toute flatterie sensorielle doit être évitée pour que ledit objet ne distraie pas et encourage le branle-bas de combat de l'esprit.

L'art en mouvement. – Art et énigme. – Diatribes. – Femme et Mère.

Le jugement esthétique se répartit généralement selon une estimation qui oscille du beau au laid sachant, depuis Baudelaire, que le laid peut parfois prétendre à une certaine beauté. Il n'est cependant, dans cette distribution des prix aucune place pour ce qui n'est ni beau ni laid. Il revient à Duchamp d'avoir inventé dans ce système cette catégorie nouvelle, celle de l'Indifférence, celle du ni beau ni laid. De dissocier l'Art du Beau et du Laid pour proposer l'alternative art et Indifférence. Duchamp n'arrive pas tout de suite à ce résultat. Il a peint dans différents styles, selon différentes techniques puis il a remis en question cette pratique séculaire de la peinture pour la peinture. Après que survient l'acte d'unir un tabouret de cuisine à une fourche de bicyclette inversée (1913), une réflexion s'est élaborée. Fasciné par le mouvement et les progrès technologiques qui

se multiplient dès la fin du XIX^e siècle, transforment les habitudes quotidiennes et provoquent la pensée et les habitudes de penser (voilà une dissociation majeure), Duchamp ne peut se résoudre à une pratique artistique dont les présupposés sont séculaires et inadéquats à ce monde nouveau. Bien plus prometteurs de bonheur et autrement saisissants sont les broyeuses de chocolat, les plans, les schémas, les dessins industriels pourtant si indifférents. Avec *Moulin à café*, dès 1911, Duchamp dit : « ... j'ai exécuté un moulin à café que j'ai fait éclater ; la poudre tombe à côté, les engrenages sont en haut et la poignée est vue simultanément à plusieurs points de son circuit avec une flèche pour indiquer le mouvement. Sans le savoir, j'avais ouvert une fenêtre sur quelque chose d'autre. / Cette flèche [pour indiquer la rotation] était une innovation qui me plaisait beaucoup, le côté diagrammatique était intéressant du point de vue esthétique¹. » « ... c'est à partir de là que j'ai pensé pouvoir éviter tout contact avec la tradition peinture-picturale, même comme les cubistes et comme mon *Nu descendant un escalier*. / J'ai pu m'en débarrasser par ce moyen linéaire, ou ce moyen technique, qui me détachait définitivement du parallélisme élémentaire. C'était fini. Au fond, j'ai la manie de changer²... » L'attachement à des

1. Pierre Cabanne p. 38.

2. *Ibidem*, p. 46.

conceptions passéistes ou non renouvelées, à des formes éprouvées – sa pratique même de la peinture – trahissent pour Duchamp la difficulté du peintre d'*être de son temps* et de penser ce qui advient. Le peintre n'oscille-t-il pas entre Passé et Futur ? Entre son aliénation de conserver la tradition du Beau (le passé) et son désir de Postérité (le futur) ? L'art se fait pour Duchamp au présent ; il est devenir. Mouvement. Il se conjugue avec une forme progressive.

La contrainte est pour Duchamp de mettre toujours en marche *la Pensée*, par opposition à *l'a-pensée* qui cède aux préjugés. Même les membres de la Société des Indépendants, pourtant les avant-gardes américaines, sont en 1917 incapables de discerner si la plomberie les concerne ou si l'on se fiche d'eux. Duchamp participe de cette vision de l'art telle que celle décrite en 1922 par Max Jacob : « L'art très moderne ne l'est déjà plus quand celui qui le fait commence à le comprendre. Quand ceux qui pourraient le comprendre commencent à ne plus vouloir le comprendre et quand ceux qui l'ont compris veulent d'un art qu'ils ne comprennent pas encore¹. » Art et énigme, telle est l'association nouvelle proposée. C'est pourquoi Duchamp prétend œuvrer pour dans cinquante ans : il faut du temps pour résoudre les énigmes. Par cette posture,

1. Max Jacob, *Art poétique*, Émile-Paul fr., Paris, 1922, p. 18-19.

il échappe à la position du peintre soumis à la fatalité, fatalité qui associe passé et destin, fatalité qui impose son mode de vie masturbatoire et castrateur, son culte à faire du Beau et à ne juger qu'à travers cette lunette. Ce scénario est remis en cause avec velléité. La diatribe est sans complaisance. L'argent pour contrepartie de l'obéissance du peintre à la tradition est singulièrement rejeté. Les peintres ? Ce sont « de pauvres types qui ne pouvaient pas vendre leurs peintures ». Devenus « presque riches¹ », ce sont des « histrions de premier ordre ». « Ça ne m'intéresse pas d'en être un aussi. [...] Pauvres gens qui étaient si idéalistes à vingt ans et qui sont maintenant devenus de bons hommes d'affaire, remarquablement riches, etc., etc.² » La férocité de l'invective laisse penser que Duchamp veut s'éloigner d'un art qui rapporte comme une charge. Les peintres « ont un commerce, comme des épiciers³ ». Ce dédain pour le négoce s'accompagne d'un mépris souverain pour ce qu'il procure comme « way of life » : des maisons de campagne, deux voitures, trois divorces, et cinq enfants. Au début du

1. Georges Charbonnier, p. 17.

2. Alain Jouffroy, *Marcel Duchamp*, p. 38. « They have country houses, two cars, three divorces, and five children [...] An artist has to turn out lots of paintings to pay for all that, hmmm? », dans Grace Gluek, « Duchamp Opens Display Today of 'Not Seen and/or Has Seen », *New York Times*, 14 janvier 1965.

3. « They have a trade, like grocers », dans Grace Gluek, « Duchamp Parries Artful Questions », *New York Times*, 25 octobre 1967.

XX^e siècle, la vie d'artiste est le choix d'une vie d'aventures et de bohème : le choix qui ne procure ni argent, ni famille, ni mode de vie bourgeois. Argent et Art sont à dissocier (et ils l'étaient). Est en cause l'Art exercé comme la profession qui procure l'argent, susceptible de façonner ce style de vie abhorré par Duchamp, l'argent qui donne droit à « la femme au sens social du mot, c'est-à-dire la femme-épouse, la mère, les enfants¹ », la femme installée dans un rôle social de mère et répond à cette construction discursive. S'agit-il d'un même élan de briser l'image du père et de la mère, du couple parental ? Aucun des frères et sœur ne fera souche, est-ce une coïncidence ?

Ce rejet de la tradition, de la conformité sociale doit être directement mis en rapport avec la personne de la mère, ici et là présentée par Marcel comme n'ayant de « mère » que le nom. D'où le fait que Duchamp se défie des mots : ils sont abusifs et ils trompent. Elle est une apparence de mère ; elle ne colle pas à la représentation qu'on se fait d'une mère : une personne qui porte attention à ses enfants². L'argent qui procure par l'entremise du père et de son job très lucratif une mère pareille est méprisé. Il y aurait danger à activer un tel processus,

1. Pierre Cabanne, p. 93.

2. Dans Marc Décimo, *Marcel Duchamp, mis à nu. À propos du processus créatif*, j'ai élaboré l'hypothèse selon laquelle tous ces « choix » entretenaient un rapport certain avec les personnages de la mère et du père de Duchamp.

senti si mortifère. Mieux vaut ne souffrir aucune fonction (« des uniformes et des livrées »), ni aucune charge (de notaire) : elles flairent le « cimetière ». Duchamp paraît être dans l'impossibilité d'assumer par exemple les fonctions de père ou de Vice-Curateur du Collège de 'Pataphysique¹. Et sa quête s'oriente tout entière vers les moyens de requérir l'attention selon des modalités singulières et électives qui obéissent à une « nécessité intérieure ». Celle-ci ne paraît-elle pas résulter de son histoire familiale pour croiser des éléments de philosophie de l'air du temps ?

La Mère apparaît n'être que le résultat d'un comportement social, d'un arrangement pris. Les uniformes et livrées jouent leur rôle. Ils peuvent prétendre sur ce faire-valoir, ce à quoi, indifférente et inaccessible, assiste la Mariée. Cet enchaînement : Fonction sociale > Argent > Mariée = Mère-que-de-nom est-il fatal ? Il ne faut pas répéter. Rien n'est pire que de répéter (Duchamp le rappelle à tout propos). Femme et Mère doivent être dissociées. Nécessaire, la famille doit dans ces circonstances être à un moment donné laissée à l'arrière-plan – de même que l'urinoir, qui a été urinoir et nécessaire,

1. Marc Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, p. 163. Sur le tard, en 1966, Duchamp rencontre sa fille pour la seconde fois. Il a 79 ans. Elle, Yo Sermayer, alias Yo Savy, a 56 ans ; elle est née le 6 février 1911, elle est peintre.

doit passer à autre chose. D'où la rupture avec la famille (le père, la mère, les frères) ! « La famille [...] vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre des choses acceptées par elle, la société et tout le bataclan¹ ! » La nouvelle *forme* de vie que se choisit Duchamp *suspend* l'ancienne (et l'urinoir était dans son atelier suspendu, lui ôtant ainsi toute fonction sociale). Elle requiert un partenaire estimé sur la qualité de son jeu, son savoir, son intelligence, sa faculté de discernement. Ici, ni la nudité, ni la beauté, ni la fonction sociale et l'argent ne sont convaincants. Le readymade met en place un dispositif qui favorise le même objectif. En faisant mener aux *formes* une nouvelle vie sémiologique, n'arrête-t-il pas les yeux de qui sait voir, ceux des regardeurs ?

L'enjeu vital de la bêtise des peintres.

Les peintres (autrement dit la famille Duchamp qui en compte un certain nombre) font les frais de cette histoire. Leur portrait physiologique est chargé. L'expression « bête comme un peintre » à plusieurs reprises utilisée par Duchamp paraît le mieux les caractériser. Ils sont intoxiqués à l'essence de térébenthine ou à l'huile. Duchamp évoque à ce propos leur « masturbation olfactive », redoublée par

1. Pierre Cabanne, p. 94.

ce besoin irrépressible d'agiter la main pour peindre, véritable « plaisir onanque ». Ils sont obsessionnels, célébrant le culte du Beau chaque jour. Ils sont « mythomaniaques », pour chercher à embellir toujours la réalité¹. La beauté n'est-elle pas une spéculation comme une autre sur le réel ? Un idéal ? Cet « esprit bourgeois » masque la réalité². Duchamp y oppose le retour à la réalité, le non-artiste cérébral, libre de respirer.

Pour mettre leur art au service d'une idée, seuls connaissent quelque faveur les peintres de la Renaissance : ils se servent du tube comme un moyen pour exprimer une idée, celle de la divinité. « Je me suis servi du tube de peinture pour exprimer une idée », clame Duchamp. Ont droit à quelques égards encore les peintres de bataille : la peinture leur sert pour narrer un moment d'histoire³. Mais les autres ? « ... il y avait une certaine légèreté, si vous voulez, une certaine frivolité qui n'est vraiment pas à l'honneur de l'art de ce XVIII^e siècle : on peut aimer Fragonard et tout ça, mais, enfin, ça ne va pas très loin au point de vue profondeur. J'ai l'impression que notre siècle [le XX^e] sera un peu comparable⁴... » Bien que très souvent soumis à une vision calloplastique, les Surréalistes trouvent

1. Georges Charbonnier, p. 18-19.

2. Alain Jouffroy, p. 40.

3. *Ibidem*, p. 30-31.

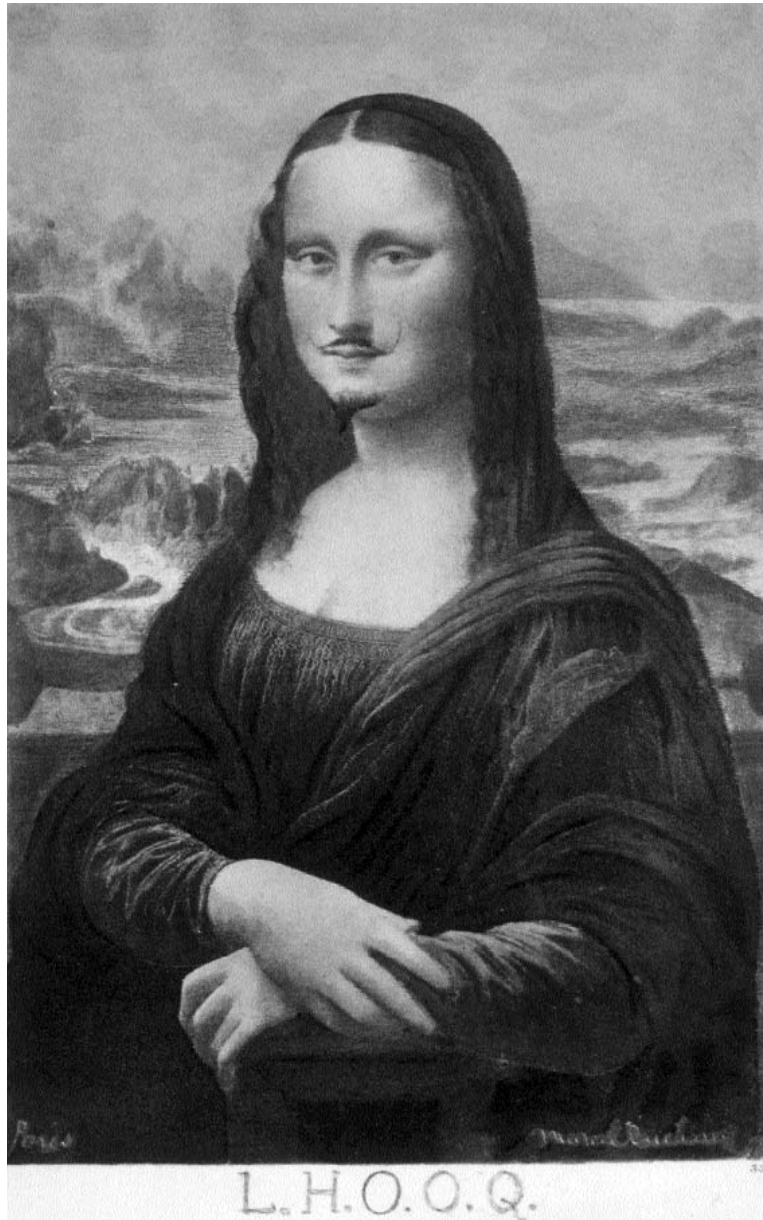
4. Georges Charbonnier, p. 27-28.

cependant grâce à ses yeux. N'ont-ils pas eu ce mérite en 1924 d'avoir su par les expériences automatiques dissocier l'expression artistique des inhibitions esthético-morales ? Tous les vieux schnocks de la peinture et de la sculpture académiques ambiantes sont sinon remballés. Bouguereau en tête¹. Qui les regarde vraiment ? Duchamp exclut péremptoirement et en bloc ce qui est renfermé dans les musées. Les œuvres ne se perdent-elles pas ou dans les réserves ou sur les cimaises ? Qui y prête attention vraiment ? De parti pris, Duchamp ne va jamais au musée. Ça ne l'intéresse pas ! L'habitude et la sacralisation tuent l'œuvre. Si celle-ci n'éveille pas ou plus la conscience du spectateur, son arrêt de mort est signé. L'œuvre n'a de réalité que regardée².

Pour que, de nouveau, une œuvre acquière une lisibilité, il faut donc la réveiller. Ainsi Duchamp va-t-il secouer la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci. Elle est agrémentée par des moustaches, un bouc et un titre prometteur : *L.H.O.O.Q.* Par sa prétendue utilisation comme planche à repasser, un Rembrandt (on ignore lequel) reprend du service. Une fois retouchés par Duchamp, quelques Ingres et Courbet sont transformés en dessins érotiques. Prendre de la

1. *Ibidem*, p. 28.

2. J'ai développé dans *Marcel Duchamp, mis à nu. À propos du processus créatif*, l'idée que la mère de Duchamp était mortifère pour n'avoir pas « regardé » son fils (dans la surdétermination donnée par Marcel au sens de ce mot).



L.H.O.O.Q., 1919

distance par rapport au tout-fait qui existe déjà est salvateur ; ce tout-fait n'en est pas moins maintenu, les œuvres choisies sont suffisamment connues pour qu'on les reconnaisse. Le readymade se dessine donc dans l'oscillation-confrontation d'un état antérieur à un état actuel (étape A et étape B). Il faut pouvoir en rajouter. Voilà un processus qui paraît caractéristique du fonctionnement du readymade. En rajouter pour Duchamp est la condition de n'apparaître pas figé, mort, mais bien vivant, en devenir, ne venant pas de nulle part mais capable de prendre des libertés. Le côté provocateur ou iconoclaste permet non tant d'attirer sur lui l'attention que de trier parmi les spectateurs ceux qui comprendront, de trouver les regardeurs, ceux qui apprécieront pour ce qu'il est son jeu et iront à sa rencontre. L'anathème jeté aux peintres est d'autant plus violent qu'il est donc enté sur son histoire. Marcel ne peut pas entrer dans leur logique. Ils copient les maîtres du passé, ils se copient entre eux et ils se copient eux-mêmes. Ils se répètent (Renoir en particulier)¹. Ils font trop bon commerce du passé et de leur propre passé pour obtenir les grâces de la Postérité. Cet engrenage fatal, que représentent pour lui les peintres, peut être schématisé :

1. Georges Charbonnier, p. 19.

Peintres = culte du Beau (+ parfois de la Morale)
= Faire (Masturbation) = Intoxication = Copiage =
Entre Passé et Postérité = Bêtise = Argent = Mère =
Famille = Castration = Mort.

Ce à quoi s'opposent, pour Marcel, Vie et
diverses dissociations :

An-Artiste = Indifférence = *ne rien faire* et ne pas
faire comme = Respirer = Vivre au présent =
Réfléchir = Mépris de l'argent = Pas de vie de
famille = Ne pas juger.

« ... Je crois que votre idée de démolir les vieux
bâtiments, les vieux souvenirs, est bonne, confie
Duchamp alors qu'il vient de s'installer à New York.
C'est en accord avec ce manifeste, si mal compris,
publié par les Futuristes italiens qui demandaient,
de façon symbolique pourtant, bien que cela ait été
pris au pied de la lettre, la destruction des musées et
des bibliothèques. On ne doit pas permettre que ce
qui est mort soit aussi fort que ce qui est vivant.
Nous devons apprendre à oublier le passé, à vivre
nos propres vies dans notre propre époque¹. » Il faut
savoir échapper. Rompre avec le passé peintre,
couper avec la famille, le groupe et les conceptions
artistiques traditionnelles qu'ils véhiculent. Marcel

1. Marcel Duchamp, *Deux interviews new-yorkaises, septembre 1915*, p. 13-14, publié
initialement dans *Art and Decoration*, New York, septembre, 1915. Le premier manifeste
futuriste a été publié par *Le Figaro* du 20 février 1909 sous la signature de Filippo
Tommaso Marinetti.

adolescent a peint une vingtaine de toiles entre 1907
et 1912, à la manière impressionniste (Monet), post-
impressionniste (Bonnard), une église, une falaise,
une fenêtre, une chaumière, peint un Cézanne, un
Matisse (un portrait fauve), un Odilon Redon « pour
savoir comment ils avaient fait tout ça ». Il a fait de
ses sœurs des dessins rehaussés à la gouache. Il s'est
assimilé les techniques du cubisme selon Braque,
Gleizes et Metzinger. Il a comme son frère Jacques
Villon réalisé quelques dessins pour des journaux
illustrés, dont *Le Rire* et *Le Courrier français*. Mais ce
n'est assurément pas là que le besoin d'un *Duchamp*
facile se faisait sentir. Duchamp pouvait-il mener
une carrière atavique ? Épouser les valeurs d'Émile
Nicolle, le grand-père maternel qui s'était adonné
au dessin, à la peinture et surtout à la gravure ? De
Julia Pillore, sa marraine, connue comme critique
d'art sous le pseudonyme de Léon Saint-Valéry ?
Pouvait-il s'en remettre aux valeurs exprimées par
elle et publiées en 1926 dans *Tendances d'art. Les*
formes peintes. Les impressionnistes. Les classiques. Les
*tourmentés et les aberrés volontaires*¹ ? Pouvait-il
épouser la compulsion de sa mère à dessiner toujours
les mêmes vues de Strasbourg et les mêmes motifs
pour vaisselle ? Pouvait-il suivre ses frères qui l'ont
réprimandé pour n'avoir pas copié exactement la

1. Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif*, p. 174-181 ;
226-229.

LÉON DE SAINT-VALERY

TENDANCES D'ART

LES FORMES PEINTES
LES IMPRESSIONNISTES — LES CLASSIQUES
LES TOURMENTÉS
ET LES ABERRÉS VOLONTAIRES

PARIS
LIBRAIRIE ACADEMIQUE
PERRIN ET C^{ie} LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1926

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction
réservés pour tous les pays.

Première de couverture

ligne tracée par Gleizes et Metzinger ? Suivre ses frères qui l'ont en somme condamné *pour n'être pas conforme* ? Pour n'être pas du côté de la tradition maternelle ? Pour ne pas respecter les techniques apprises par ses proches, son grand-père, ses frères, et les membres de la Section d'Or ?

Marcel s'autorise, persiste et signe. C'est lui qui délivre des certificats de conformités : telle est la fonction du père qui est notaire. Marcel n'épouse pas la peinture physique, certes attractive et séductrice, maternelle, mais il se tourne vers l'indifférence qui enregistre sans état d'âme ce qui lui vient à l'esprit. Il prend des notes. Il archive. Il ne suffit que d'être attentif et minutieux comme pour faire un inventaire. Soit le readymade laisse imperturbable, soit il attire l'attention. Dans le premier cas, le readymade répète l'histoire de la relation entre Marcel et sa mère, dont il est dit et redit qu'elle était parfaitement impassible à son fils. Dans le second cas, le readymade est l'expression d'un désir. Il dit l'espoir d'être pris en considération et de l'être non sur des apparences. En exerçant leur attrait, les apparences ne réussissent qu'à tromper et à empêcher de penser ce qui est. Le readymade est donc précautionneusement « choisi » pour éviter toute attirance, toute émotion esthétique, tout plaisir sensuel : « l'idée de ne pas être impressionné par cet objet d'une façon de délectation esthétique d'aucun ordre », « mon goût complètement réduit à zéro », « choisir un objet qui ne vous intéresse

absolument pas, pas seulement le jour où vous le choisissez, mais pour toujours¹. » La construction par les mots est toute aussi suspecte car possiblement fallacieuse. Le ready-made est un dispositif qui répète une situation passive d'enfant et la transforme en moyen actif de connivence. On n'entre dans la connivence que si l'on est attentif. Il faut un *regardeur*. Un regardeur qui fasse exister ce qu'on ne regardait auparavant pas. Il prend conscience de la *chose* banale ou triviale, auparavant négligée comme un enfant laissé de côté. Il la transforme en *objet* qui ne peut pas être d'art (sans quoi ce serait épouser les valeurs de la mère) mais en objet digne d'intérêt. Le moindre coup aux échecs mérite qu'on y regarde à deux fois. Par les pensées qu'il suscite, le ready-made – ce que telle *chose* et ce que tel *titre* exposés développent dans l'expérience du spectateur – porte les modalités d'une relation singulière à l'autre, relative à l'histoire psychobiographique de Marcel au sein de sa famille. La vie même de Duchamp en porte la trace désopilante : « J'ai fait ce geste [devenir bibliothécaire à Sainte-Geneviève] pour me débarrasser d'un certain milieu, d'une certaine attitude, pour avoir une conscience tranquille²... » Cette dissociation d'avec les valeurs de son passé, y compris le plus immédiat, est

1. Alain Jouffroy, p. 44-45.

2. Pierre Cabanne, p. 22.

indispensable. Il faut un *NON* (1959)¹. Et le lien à la mère de n'être jamais coupé qu'en le réaffirmant et qu'en en réactualisant sans cesse la coupure : « Jean-Marie Drot : Et maintenant, Marcel Duchamp, comme vous pensez à tout cela, quand vous revoyez tout cela... / M. D. : Oui. C'est une cicatrice, une sorte de blessure, mais la bonne blessure. C'est le style. C'est se couper le cordon ombilical, comprenez-vous. Parce que je ne me considère pas, n'ayant pas encore vécu avant ça. C'est maintenant que je vais vivre. Voilà. Le peu de choses que je ferai après, mais ce sera plus important². » *Ne jamais se répéter* équivaut à répéter qu'il faut chaque jour couper court. Qu'il faut pour survivre toujours *laisser en arrière*. L'urinoir n'est plus un urinoir. Il ne faut pas se copier soi-même. L'œuvre ne doit pas avoir l'occasion de passer inaperçue : elle ne doit pas devenir une habitude. Pour cette raison, pour préserver le discours sublimé des ready-mades, Duchamp doit limiter le nombre de ses items. Il doit faire autre chose. La pratique des échecs de façon compulsive, le Harrar duchampien comme dit Breton, offre un dispositif semblable au ready-made. Il n'est besoin ni de mots, ni de séduction pour avoir un contact avec l'autre ; chaque coup produit

1. Par allusion à *Première Lumière*.

2. Jean-Marie Drot, *Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp*, Pasadena, enregistré fin 1963, film noir et blanc, 16 mm, 56 minutes, version couleur, 1979.

nécessite de n'être pas laissé au hasard mais d'être pensé. Même s'il n'arrive jamais au tout premier rang, Duchamp participe à des championnats : il essaie de trouver une place. De se distinguer et d'être distingué, toujours. Même si sa réputation doit certainement plus à la (dé)mesure de sa passion, à son prestige intellectuel¹, voire à sa réussite du côté de l'art qu'à son jeu², les échecs sont une des grandes affaires de sa vie³. Ils lui offrent le mode de relation à l'autre qui lui convient pour des raisons que l'on a essayé d'établir. À la vie d'artiste qu'il fustige dès qu'il en a l'occasion, Duchamp oppose ses diverses activités, celle de bibliothécaire à Sainte-Geneviève, sa tentative à New York d'être teinturier, les leçons de français données à des Américaines fortunées, les éventuelles commissions sur la vente de tableaux et de sculptures – la vie –, des mouvements qui doivent, pour lui, aboutir à la meilleure configuration possible. « Donc, si vous voulez, mon

1. André Breton dit de Duchamp qu'il est « l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du XX^e siècle », *Anthologie de l'Humour noir*, p. 221 et Marc Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, p. 94.

2. Alice Goldfarb Marquis, *Marcel Duchamp. The Bachelor stripped bare*, MFA Publications, Museum of the fine Arts, Boston, Massachusetts, 2002, p. 182-188 ; p. 204-211.

3. Duchamp se bricole des jeux d'échecs, portatif ou statique ; il passe sa vie à résoudre des problèmes d'échecs, il obtient des prix de beauté, il écrit un ouvrage sur les fins de parties (Marcel Duchamp & Vitaly Halberstadt, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*, éditions de l'Échiquier, Paris-Bruxelles, 1932) et il traduit en français Eugène Znosko-Borovsky, *Comment il faut commencer une partie d'échecs*, Les « Comment » de L'Échiquier n° 2. *Les Cahiers de L'Échiquier français*, Paris, 1933 ; repris chez Y. Demailly, Lille, 1946 ; S.P.E.D., Paris, 1954.

art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration, est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante¹. »

Coupure et bovarysme. – Le cas de Rrose Sélavy. – L'expérience intellectuelle. – La place de Marcel Duchamp.

La coupure s'exprime de diverses manières. Elle se manifeste essentiellement par des actes de dissociation. Très concrètement, la dissociation géographique. Duchamp quitte la France en 1912 pour Munich et tout change : il devient très créatif. Son départ pour New York en 1915 représente la possibilité de s'exiler de l'esprit français, chauvin, traditionnel, du né et éduqué en France pour changer sa façon de penser et se penser du coup vraiment², comme un détour bovaryque par l'anormal est nécessaire pour comprendre le normal. La formule « se concevoir autre qu'on est » suppose dans la personne qui prend le change sur elle-même, une personnalité réelle, véritable, et une personnalité fictive, illusoire, avec un écart plus ou moins grand entre ces deux personnalités. Marcel Duchamp et Rrose Sélavy paraissent concernés.

1. Pierre Cabanne, p. 89-90.

2. Alain Jouffroy, p. 18.

Mais existe-t-il une ligne de démarcation nette entre la personnalité réelle et la personnalité bovaryque ? Évidemment non. La personnalité bovaryque est le prolongement de la personnalité réelle ou prétendue telle. Rose est la projection, l'ombre de Duchamp, le détour par lequel la réalité de Duchamp se réfracte. Elle en exprime certaines virtualités et certaines tendances qui décèlent la personnalité réelle. Toute la vérité de Tartarin de Tarascon réside dans ses tartarinades. L'état bovaryque appartient à la personnalité comme tous les états non bovaryques ; il est une fiction psychologique, une fiction de l'identité du moi, qui fixe son dynamisme, son évolution, son mouvement (le bovarysme est un principe de mouvement). Il rentre dans cette loi plus générale, formulée par Jules de Gaultier dans *De Kant à Nietzsche* : pour prendre connaissance de lui-même, le moi sujet se situe en objet ; il peut ériger une part de lui-même sur le socle du passé et aussi de l'avenir, pour se voir lui-même comme du dehors et à distance¹. Pour se concevoir autre qu'il est, il faut bien qu'il y ait quelque chose de fixe, même si le perpétuel changement est le lot de l'homme. On peut aussi, en même temps que la fiction s'énonce, se demander si elle n'est pas, au-delà des apparences et des doutes qui favorisent l'ambiguïté et la confusion, le moyen de vérifier et

1. Jules de Gaultier, *De Kant à Nietzsche*, Mercure de France, Paris, 1900, p. 99.

d'affirmer la personnalité réelle, l'être. Le processus du readymade n'est pas bien loin s'il est vrai que le détour par *Fontaine* fait regarder un urinoir de près. Rose Sélavy – Duchamp travesti et photographié par Man Ray ou Duchamp tonsuré ou endiablé par du savon à barbe sur les cheveux –, illustre ce « pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il est » et attire l'attention. En présentant une figure de bourgeoise, une *apparence* de femme, un *air double*... et un *R double* dans la graphie de son nom, composition structurelle qui s'inscrit dans la graphie, dans sa pratique discursive scripturale, il fait montre d'un comportement différent, il s'individualise, il est ce que les autres ne sont pas¹. Écrire avec une orthographe d'apparat, telle est la conduite de l'individualiste type. Quand ses frères se choisissent un pseudonyme, Jacques Villon (alias Gaston Duchamp) et Raymond Duchamp-Villon (alias Raymond Duchamp), Marcel Duchamp reste Marcel Duchamp. « La chose importante, c'est de vivre et d'avoir un comportement. Ce comportement a sous ses ordres la peinture que j'ai faite, les jeux de mots que j'ai faits et tout ce que j'ai fait, au point de vue public en tout cas². »

Dans le fait de se regarder agir ou de regarder l'autre ou l'objet, se donne à voir le plaisir de vivre,

1. Marc Décimo, dans *Marcel Duchamp*, « Des enjeux des jeux de mots : un rendez-vous à ne pas manquer », musée Jean Tinguely, Hatje Cantz, Bâle, 2002, p. 44-49.

2. Alain Jouffroy, p. 39.



Rose Sélavy, photographie de Man Ray, 1921

le plaisir d'être au monde. Ce que contemple le regardeur, c'est sa faculté d'arrêt. C'est sa curiosité, en miroir. Il lui arrive exactement ce qu'il fait aux choses. Ce comportement, l'« intellectualisme », est vers 1900 une manière d'être, de regarder, de vivre¹. L'intellectuel (sans aucune connotation ici péjorative) considère les formes (ce qui est) parce qu'elles existent et uniquement parce qu'elles existent, sans souci de, abstraction faite de leur vacuité ou de leur nocuité. Elles sont : il les admire. L'intellectuel prône une philosophie contemplative qui se veut supérieure en ce qu'elle ne cède pas aux restrictions d'un ordre pré-établi, à des critères pré-jugés, à une vision sociologique qui fixe la norme du goût. Une opinion arrête quelque chose, elle fait croire que l'on tient quelque chose². Or, ce n'est jamais vrai. Il est interdit de conclure : la vue intellectuelle est toujours ouverte.

Pour l'histoire de la réception, Duchamp remarque que, du goût d'un roi, on est passé à celui de quelques bourgeois. D'un con, on est passé à plusieurs³. Tout jugement s'avère relatif : ailleurs, en un lieu autre et en un autre temps, la valeur fluctue. À l'instabilité du discours et, du coup, à sa

1. Jules de Gaultier, « Introduction à la vie intellectuelle », *Revue Blanche*, Mercure de France, Paris, décembre 1895-janvier 1897.

2. À ce propos : Marc Décimo, « La femme qui notait la nature », préface à *La Balance de la nature* de Marie Le Masson Le Golft, Les presses du réel, collection l'Écart absolu/Poche, Dijon, 2004.

3. Alain Jouffroy, p. 33.

validité très relative ou à son invalidité même, s'oppose ce qui est. Le fait de conscience implique de ne jamais conclure, de ne jamais perdre de vue qu'il y a quelque chose d'inachevé dans la perception qu'on a. Il faut savoir regarder, sinon apprendre à éprouver. Le geste par lequel Duchamp invente le ready-made y invite. « C'est une réinstauration, si vous voulez, de l'objet dans un autre domaine... Le porte-bouteilles qui ne porte plus de bouteilles et qui devient une chose qu'on ne regarde même pas, pour ainsi dire, mais qu'on sait qui existe. On le regarde, si vous voulez, en tournant la tête... Son existence a été décidée par un geste que j'ai fait un jour¹... » Il faut un acte pour dissocier l'Opinion de l'Expérience, de manière à éprouver son exception d'être *au monde*. Cette philosophie contemplative et individualiste est une manière d'être : « La vie est une chose délicieuse à vivre quand on la vit avec plaisir, et ça a été mon humour si vous voulez » ... « Je ne considère pas qu'on ait à tout dire de ce qu'on a à dire, parce que je n'en sais rien, je ne suis pas mon propre juge... Je n'ai aucune intention de me juger moi-même et par conséquent ma vie se déroule comme... chaque seconde il faut respirer, je respire quand il faut, etc.² » En perdant le pouvoir de se représenter le

1. Alain Jouffroy, p. 46.

2. *Ibidem*, p. 38.

passé et l'avenir en des concepts précis, en détruisant ces appareils d'optique mentale qui agissent sur les choses, en éclatant la Connaissance, en annihilant l'habitude de faire usage de l'appareil compliqué du concept et de la notion qui objectivent mécaniquement la réalité, Duchamp retrouve cette faculté de vivre dans l'instant, cette faculté de contracter le passé et le futur dans l'immédiate réalité du présent. Le ready-made agit ainsi. L'instant, la présence immédiate de l'objet occupent sans partage tout le champ de la conscience lorsqu'on y est confronté. Sa seule présence rehausse la valeur de l'acte et la valeur de la circonstance, la valeur *du* geste dans *cette* situation. Le ready-made a cet objectif d'éviter que la pensée comme recueil d'associations déjà enregistrées ne fasse brèche, que jugements et *a priori* en tout genre ne s'engouffrent – ce qui équivaldrait à un état d'aperception. La pensée qui se dirige vers l'aperception la fait être autre qu'elle n'est, la stérilise en perdant son caractère dynamique. Ceux dont la pensée est ainsi figée ne font pas les regardeurs. Ils cèdent au mécanisme brutal de l'analyse en s'efforçant de réduire en concepts et notions sociales une matière rebelle au syllogisme. « Les paroles déforment notre pensée, mais notre pensée déjà a déformé notre émotion¹. » Les mots trahissent ou nous aident à

1. Jules de Gaultier, *La vie mystique de la nature*, éditions G. Crès et C^e, Paris, 1924, p. 81.

nous farder : la chose reste intraduisible par le concept et la notion qu'agite le simple désir de connaissance. Il faut dépasser. Par la force d'hypnose de son indifférence même, comme une personne très présente, le readymade fascine. Il est comparable à quelqu'un qui déploie une énergie intense, une tension si significative de tout son être vers son désir : se faire comprendre clairement, sur un geste, sur un regard, sans paroles, pour obtenir une obéissance immédiate et sans réticence. Il est comparable à certaines personnes dont le charisme engourdit la pensée. Le readymade neutralise les pensées toutes faites ; il est voué à atteindre la part de matière grise de la sensibilité. Il faut faire le parcours. Il faut éprouver. Il faut expérimenter. À s'en remettre aux interprétations convenues, aurait-on examiné cet objet, une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre réunies par quatre longs boulons, cet objet pourtant irréductible ? Aurait-on entendu, en dépit du titre indice, le bruit tout aussi irréductible qui, en secouant, se fait entendre¹ ? Aurait-on écouté la roue libre, comme pour la première fois le crépitement des bûches dans l'âtre ? Le readymade pose cette question du comment changer cette relation qui se forme entre nous et les choses. Comment modifier le mécanisme secret de passage des sensations (objectivement insaisissables) aux aperceptions



À Bruit secret, 1916

1. Par allusion à *À bruit secret* (1916).

(concepts et notions) ? Si l'objectivité se définit comme la somme des subjectivités unanimes, acquises de longue date, ce qui est vu par tout le monde en raison de l'utilité commune, ce qui contraint tous les hommes à ne considérer que certains aspects de l'objet, comment faire pour voir vraiment et pour avoir une perception directe, pure et simple ? Comment atteindre la spontanéité, la banalité de l'observation, l'irruption comme une vérité révélée d'une réalité substantielle ? Comment n'apporter aucune opinion, aucun parti pris théorique et prémédité et saisir la chose telle quelle ?

Le readymade préconise une solution, une vision plus strictement individuelle. La pensée dynamique saura remarquer la conduite différente, cette part de différence qui l'emporte à ses yeux, la subjectivité. Cette part consiste à ne pas faire comme les autres, – ces autres qui *font*. Ils représentent la chose et ils l'embellissent. Duchamp ni ne l'embellit ni ne la représente, il la conserve telle quelle. Il faut dissocier l'*être* du *faire*. Du point de vue du *faire*, ne s'en tenir qu'aux activités strictement nécessaires. Respirer. Boire. Manger quand il faut (ce besoin, étant pour Duchamp, souvent limité à quelques carrés de chocolats, un peu de pastrami, des frites). Travailler doit consister à gagner ce qu'il faut d'argent pour survivre et ne pas compromettre l'emploi de son temps. Le *faire* ne présente pas d'intérêt. La pensée dynamique saura remarquer ce qui s'ajoute à la chose, les circonstances changées et le

geste d'une indépendance absolue de toute école. L'urinoir déplacé, inversé. Est seule conservée l'action strictement nécessaire, minimale, d'avoir titré, daté, signé, mis en scène. La subjectivité néglige les contingences : on nomme subjectives des formes de vision inventées par une sensibilité pour un usage qui est d'abord strictement personnel. La roue de bicyclette sur un tabouret est un feu tournoyant dans une cheminée ; *Fontaine* préconise un usage sans précédent d'un urinoir et du mot « fontaine ». Et Duchamp, si l'on en croit témoins et biographes, vit comme personne. C'est la part de différence qui doit l'emporter, apparition troublante et nouvelle, sujet d'étonnements et de contemplation.

Soumis aux circonstances du réel et à nos propres habitudes, soumis à ces causalités, le readymade joue à l'équilibre avec qui tâche de les penser. Il restitue des sensations éprouvées jadis, avant que les habitudes se cristallisent. Une relation existe mais elle n'est pas encore composée ; cette relation se situe en deçà du fait de répétition qui garantit le caractère physiologique et la solidité de la relation. Cette association est plus profonde. Cette association d'émotions et d'images, de sensations et de perceptions se forme en deçà de toutes réactions individuelles engendrées dès l'enfance au contact des mêmes circonstances, en deçà d'impressions renouvelées au cours de toutes périodes de l'âge ; en deçà de la notion sociale inculquée, en deçà des régions proprement intellectuelles, ce qui pour

Duchamp garantit la prodigieuse sincérité de l'épreuve. Ce désir de regard transparent, de relation à la chose, de réceptivité exceptionnelle en deçà des mots qui servent à fixer les concepts, vibre ; ce désir d'entrer directement en communication, d'échanger réellement, dit le désir d'un rendez-vous, non pas purement visuel sans quoi Marcel Duchamp serait peintre. Il dit par la médiation de l'œuvre (dont on peut presque se passer) le désir de n'être pas classé une fois pour toutes mais d'être « déclassé », d'être à chaque fois regardé, examiné, soupesé, entendu, expérimenté. Il dit le désir de retrouver un état de la sensibilité avant qu'il n'ait été (dé)formé par les mots et les pensées, quand choses et mots et gens traversaient la tête vite, sans raison sociale vraiment fixée. C'est comme si, aux limites imprécises de l'inconscient et de la pensée, un échange fusionnel s'accomplissait par le regard avec le monde, chose insensible, sourde et sans regards. La construction – contracter des habitudes de penser – passe pour une catastrophe psychologique. Elle empêche de sentir vraiment. Le Paradis est perdu. Pour replacer le moi actuel dans le décor de la prime enfance auquel s'associèrent les sensations d'antan, pour préserver cet émoi singulier, Duchamp invente le readymade. Cette sensation d'identité, qui contracte en un fait de conscience unique deux instants de la durée, qui montre le temps comme dépendance du moi, comme un moyen de le multiplier et de l'enrichir en

le diversifiant ; cette sensation, le readymade a le pouvoir de la faire surgir. Il fait surgir des émotions initiales, intérieures, pour faire voir et ressentir d'une façon distincte la joie attachée au pouvoir d'éterniser ainsi dans l'instant la totalité de l'existence : l'extase de se (re)découvrir comme un enfant en train d'évaluer par soi-même ce qui est : choses, mots, gens comme coups aux échecs. Ce processus s'impose à Duchamp, il a insisté là-dessus à plusieurs reprises.

Cette quête du plaisir de vivre dans l'instant, de jouissance à être, exclut tout objectif social : « Je suis donc au courant de choses mais je n'ai pas d'intention d'arriver à un but. Je n'ai pas de but net, en tout cas social, si vous voulez. Je ne veux pas arriver au Panthéon ou au... clochard, ni l'un ni l'autre. Ça m'est égal, ces choses-là ne m'intéressent pas¹. » Ce qui importe, c'est l'être, les rencontres, la découverte d'êtres : « en dehors du côté peintre, du côté artiste, je regarde plutôt l'esprit du monsieur qui peint. Et qu'il peigne des choses très géniales ou pas, ça ne m'intéresse absolument pas si le monsieur est imbécile et bête comme un peintre, comprenez-vous, ce qui est le cas très souvent². » Est privilégié le plaisir de la rencontre, de la confrontation à l'autre comme individu pour mesurer sa singularité.

1. Alain Jouffroy, p. 38.

2. *Ibidem*, p. 22.

Cette différence fait prendre à Duchamp une place dans le système des Beaux et Laid-arts. Être l'artiste qui ne fait pas (ou le moins possible), l'artiste qui ne fait pas comme. L'an-artiste est ce que les autres ne sont pas. Tout se joue comme si, à suivre l'expérience de Duchamp, le monde avisé des amateurs d'art avait fini par le voir tel qu'il est et pour ce qu'il est : un élément parmi d'autres, une pièce parmi d'autres, chacune avec sa loi propre de fonctionnement, comme aux échecs. Toutes les pièces se déplacent certes sur le même échiquier mais un fou n'est pas une tour, ni un cavalier une dame, ni un roi un pion. Ce n'est ni la matière ni l'ouvrage de la pièce qui sont déterminants mais sa fonction. Chaque pièce obéit à sa règle : le fou se déplace en diagonale, la tour à angle droit et le cheval décrit une figure plus compliquée. L'artiste fait et Duchamp ne se départit jamais de la règle de fonctionnement qu'il s'est fixée vers 1912. Telle est son individualité. Telle est la *forme* de son art comme élément distinctif. De même, la spécificité de *Fontaine* est d'être l'urinoir que tous les autres urinoirs ne sont pas. Par le fait qu'il conserve son nom et ne se choisit pas un pseudonyme, Duchamp est ce que ses frères ne sont pas : Marcel Duchamp. « J'ai un peu été obligé. Il en fallait bien un qui le fasse¹ ! » Il occupe désormais cette place à part, non pas hors mais dans le système, à l'écart absolu.

1. Pierre Cabanne, p. 111.