

Le ready-made : à quel titre ?

Francis Cohen

DANS **CAHIERS PHILOSOPHIQUES** 2012/4 (N° 131), PAGES 37 À 48
ÉDITIONS **RÉSEAU CANOPÉ**

ISSN 0241-2799

DOI 10.3917/caph.131.0037

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-37.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Réseau Canopé.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marcel Duchamp

LE READY-MADE : À QUEL TITRE ?

Francis Cohen

Les analyses du ready-made, qui ont considérablement renouvelé la philosophie de l'art, ignorent souvent, ou feignent d'ignorer, que pour Marcel Duchamp le ready-made est indissociable de son titre. N'importe quel objet usuel ne peut devenir un ready-made, il doit au moins pouvoir supporter « une inscription ». Duchamp précise dans *À propos des ready-made* que les titres sont destinés « à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales ». Le titre ne supporte donc pas seulement une opération de transfiguration du banal, en emportant le spectateur vers d'autres régions plus verbales, il institue celui-ci en lecteur d'une phrase possible qu'il appartiendrait au lecteur-spectateur de reconnaître.

« Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain plutôt que par un peintre. Et Roussel me montra le chemin. »
Propos recueillis par James Johnson Sweeney, publiés dans *Duchamp du signe*.

« Je choisisais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple "billard" et "pillard". Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans un sens différent et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. »
Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

« La chose curieuse à propos du ready-made, c'est que je n'ai jamais été capable d'arriver à une définition ou une explication qui me satisfasse pleinement. »
Marcel Duchamp, entretien avec Katherine Kuh, *The Artist's Voice*, 1962.

Comment lire certains ready-made ?

On sait que Marcel Duchamp assista en 1912 au théâtre Antoine avec Guillaume Apollinaire, Gabrielle et Francis Picabia à la représentation d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel ; cette représentation a été décisive puisqu'elle fut « responsable » du *Grand Verre*. Le livre de Roussel

avait été publié en 1909 en feuilleton dans *Le Gaulois du Dimanche*. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* n'est publié qu'en 1935. En 1912, Duchamp ignorait donc le « procédé » roussélien, en revanche il le connaît à partir des années 1950 pendant lesquelles il élabore, rétrospectivement (comme l'a bien montré Dominique Chateau¹), son discours sur les ready-made.

Le procédé : Roussel choisit deux mots presque semblables, aussi semblables que la différence inframince qui sépare un urinoir de *Fontaine*. Deux mots, par exemple « billard » et « pillard », dans lesquels se reconnaît le mot « art », possible *Objet-Dard*. *Impressions d'Afrique*, de l'aveu même de Roussel, devait aussi s'entendre « impression à fric » puisque tous ses livres furent édités à compte d'auteur. En vertu de la formule duchampienne de la « comparaison algébrique », la littérature est au fric ce que « arrhe est à art ce que merdre est à merde² ».

L'hypothèse est la suivante : à l'aide des titres des ready-made, on peut former une phrase, qui permettrait au spectateur-lecteur de rejoindre ces « régions plus verbales » évoquées dans *À propos des ready-made*³.

Choisir un objet à inscription

L'article « ready-made » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* propose la définition suivante : « Objet usuel promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste. » Cette définition n'est pas celle de Duchamp, mais une « interprétation » d'André Breton, qui rédigea l'article en 1938. C'est néanmoins cette définition qui assurera au ready-made sa postérité philosophique à travers une série d'analyses d'Arthur Danto à Gérard Genette, qui reprennent cette définition pour interroger le « geste » qui fait accéder l'objet usuel au « monde de l'art ». Le ready-made est l'objet de nombreux contresens depuis un siècle, il est pour les uns ce qui inaugure le règne du « n'importe quoi » dans l'art puisque n'importe quoi pourrait, par la seule décision d'un artiste, être considéré comme une œuvre d'art, pour d'autres ce « n'importe quoi » s'inscrit dans une stratégie avant-gardiste de la rupture qui l'inscrit dans l'histoire de l'art, et plus précisément de la peinture. Cette dernière perspective est soutenue par Thierry de Duve, qui évoque la radicalité de cette rupture au nom du « n'importe quoi » qui serait « la loi de la modernité ». Cette loi « ne dit qu'une chose : fais n'importe quoi⁴ ». Ce « n'importe quoi » est un impératif dont le dispositif énonciatif s'expose à travers une « phrase » injonctive, sinon performative. Cet impératif serait la formule (au sens kantien pour de Duve) du ready-made. Or si le ready-made n'est en effet « ni un objet ou un ensemble d'objets, ni un geste ou une intention d'artiste », ce n'est pas non plus « une phrase telle qu'elle s'épingle à un objet quelconque, et qui dit : ceci est de l'art⁵ ». La phrase duchampienne n'a aucune portée judicative⁶, aucune visée générique,

■ 1. Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*, Paris, L'Harmattan, 1999.

■ 2. *Duchamp du signe, Écrits*, Paris, Flammarion, 1975 (noté ci-après *DDS*), p. 49.

■ 3. *DDS*, p. 191.

■ 4. Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 118.

■ 5. *Ibid.*, p. 113.

■ 6. On connaît la méfiance de Duchamp envers toute forme de jugement. Répondant à une question de Pierre Cabanne, il dit : « Le mot "jugement" est une chose terrible aussi. C'est tellement aléatoire, tellement faible. »

elle est une opération qu'il faut reconnaître dans son écart par rapport au ready-made sur lequel elle est inscrite. Reprenons donc la définition de Breton parce que celle-ci repose sur deux contresens qui nous semblent faire écran à la « lecture » des ready-made.

Premier contresens : Duchamp n'a jamais entendu promouvoir à la dignité d'art ses ready-made, *Fontaine* n'a jamais été « candidat à l'appréciation » (George Dickie) du monde de l'art. Chateau, rappelant la nécessité d'inscrire le ready-made dans son contexte historique, fait observer que « l'histoire nous apprend plutôt que Duchamp échoua à faire fonctionner *Fontaine* comme art⁷ ». Même échec pour la *Pelle à neige* et le *Pliant de voyage*, déposés, et non exposés, à la galerie Bourgeois en 1917, puisque personne n'a vu ces « œuvres d'art ». Cet « échec » est inhérent au jugement inframince des « regardeurs ». Toutefois, au lieu d'échec, il s'agirait plutôt de la mise en œuvre d'une pensée du différé articulée à l'inframince. À l'aide de ce néologisme inventé par Duchamp, c'est une conception du retard qui se met en place comme dispositif temporel de présentation offert, en attente, au regard d'un public possible. Le ready-made parie sur un public possible⁸.

« L'échange entre ce qu'on offre aux regards [toute la mise en œuvre pour offrir aux regards (tous les domaines)] et le regard glacial du public (qui aperçoit et oublie immédiatement). / Très souvent cet échange a la valeur d'une séparation infra mince (voulant dire que plus une chose est admirée ou regardée moins il y a de sépa. inf. m.⁹ ? » Maintenir la séparation inframince dans le jugement implique que le regardeur ne saurait « faire » quoi que ce soit. Si « les regardeurs font le tableau », c'est à condition de choisir de ne pas regarder « le tableau ». Les visiteurs de la galerie Bourgeois ont maintenu – à leur insu – une séparation inframince par leur non-regard.

Second contresens solidaire du premier. Duchamp n'a jamais « choisi » ces objets usuels. Toute la difficulté consiste précisément à ne pas choisir en restant au plus près de cette liberté d'indifférence qui interdit tout choix préférentiel. Par ironisme d'affirmation, Duchamp est plus bête qu'un peintre, il est l'âne de Buridan. « Libre arbitre = âne de Buridan, trouver une formule –¹⁰. » *Why not sneeze Rrose Sélavy*¹¹ ? (« Pourquoi ne pas éternuer Rrose Sélavy ? ») Le titre de ce ready-made assisté signifie qu'on ne choisit pas plus un ready-made qu'on ne peut choisir d'éternuer.

Marcel Duchamp, *ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1997, p. 123.

■ 7. Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 25.

■ 8. Sur le concept d'inframince, cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 279-305. Pour une lecture qui inscrit le concept duchampien dans une perspective philosophique, cf. l'interprétation leibnizienne très suggestive de Thierry Davila dans *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010, chapitres I et II.

■ 9. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, note 10, p. 22. Duchamp précisera dans un entretien à la RTBF avec Jean Neyens qu'il n'y avait « aucune intention de farce [dans le choix des ready-made] puisque personne ne s'en occupait. Il n'y avait pas de public, ce n'était pas présenté au public. Il n'y avait pas du tout de participation du public ou acceptation du public ou même prendre le public à témoin et lui demander ce qu'il en pensait, comprenez-vous... Je vous dis, l'ensemble de toutes ces choses-là était dans un climat où le public n'était pas convié, n'était pas nécessaire du tout. » *Fin*, n° 5, galerie Pierre Brullé, juin 2000.

■ 10. *Ibid.*, note 154, p. 94. En 1910, au Salon des indépendants, où Duchamp exposa deux *Études de nu*, *Nature morte* et *Masque*, une peinture signée Boronali est exposée ; on apprendra, plus tard, qu'elle avait été faite par un âne avec sa queue.

■ 11. Ready-made assisté de 1921 constitué d'une cage à oiseaux en métal peint, de cubes de marbre, d'un thermomètre et d'un os de seiche.

Il est vraisemblable que, pendant l'année de son baccalauréat, Duchamp a eu comme manuel de philosophie le *Traité élémentaire de philosophie* de Paul Janet. Au paragraphe 253 du chapitre VII, l'auteur commente ainsi la liberté d'indifférence : « On a appelé liberté d'indifférence ou d'équilibre la liberté de se décider entre deux actions sans aucun motif ou préférence pour l'une ou pour l'autre. » Duchamp retiendra la leçon ; aucun motif, aucune préférence ne doit présider aux choix du ready-made. Comment choisir puisqu'il « faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique. Le choix des ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût¹² » ? Comment choisir ce qui rend le choix impossible ? Le choix doit parvenir à l'indifférence, celle-ci n'est donc pas ce qui rend le choix impossible, mais elle devient l'effet du choix. On pourrait faire valoir l'indifférence positive de Descartes exposée dans la lettre du 9 février 1645. Descartes distingue l'état d'indifférence et le pouvoir de choix, ou indifférence positive, qui rend compte du choix dans l'action de choisir « parce que ce qui est fait ne peut pas demeurer non fait, *étant donné* qu'on le fait¹³ ». Il y a donc choisir et le choix. Dans une note de *La Boîte de 1914* relative aux ready-made, Duchamp formule cette distinction temporelle entre choisir et le choix : « En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) "d'inscrire un ready-made". – Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous les délais¹⁴). » Le temps est choisi, c'est un rendez-vous pris avec un choix. À la question « comment choisissez-vous un ready-made ? » que lui posait Francis Robert, Duchamp répondit : « Il vous choisit pour ainsi dire¹⁵. » Ce n'est donc pas du simple « choix de l'artiste » que résulte le ready-made, c'est le ready-made qui choisit, il y a choisir et être choisi, mais choisir n'est pas encore un choix et être choisi ne laisse plus de place au choix. C'est le ready-made qui choisit, pour ainsi dire, celui qui le choisira. Comment ? « L'homme, dit Duchamp à Katherine Kuh, ne peut jamais s'attendre à partir de rien, il doit partir de choses ready-made, même comme sa propre mère et son propre père¹⁶. » Les ready-made parentaux choisissent le nom de leur enfant, le ready-made est indissociable d'une fonction de nomination, d'inscription du nom, ce qui distingue n'importe quel objet tout fait d'un ready-made, c'est qu'il doit pouvoir supporter un nom ou un titre, le ready-made est donc nécessairement un « objet à inscription ». Duchamp insiste à plusieurs reprises sur ce point.

Dans *À propos des ready-made* : « Une caractéristique importante : la courte phrase qu'à l'occasion j'écrivais sur le ready-made. 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 verbales¹⁷. »

■ 12. Marcel Duchamp, *ingénieur du temps perdu*, op. cit., p. 84.

■ 13. René Descartes, *Lettre au père Mesland, 9 février 1645*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1953, p. 1178. (Je ne résiste pas au plaisir de souligner la formule duchampienne de l'*étant donné*.)

■ 14. *DDS*, p. 49.

■ 15. Cité par Thierry de Duve dans *Résonances du readymade*, Paris, Jacqueline Chambon, 1989, p. 24.

■ 16. *Ibid.*, p. 143.

■ 17. *DDS*, p. 191.

C'est en 1914, précise Duchamp à Pierre Cabanne, au moment de choisir le porte-bouteille, que « l'idée d'une inscription est entrée dans l'exécution à ce moment-là, il y avait une inscription sur le porte-bouteille dont je ne me souviens pas. Quand j'ai déménagé de la rue Saint-Hippolyte pour partir aux États-Unis, ma sœur et ma belle-sœur ont tout enlevé, on a mis ça aux ordures

et on n'en a plus parlé. C'est surtout en 1915, aux États-Unis, que j'ai fait d'autres objets à inscription comme la pelle à neige sur laquelle j'ai écrit quelque chose en anglais. Le mot ready-made s'est imposé à moi à ce moment-là.¹⁸ »

Le ready-made vous choisit dans les termes d'une injonction : *read-me*

Le ready-made était donc nommé « objet à inscription ». Le choix d'un ready-made est toujours fondé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût, mais l'objet doit être tel qu'il puisse recevoir une

inscription, l'indifférence n'est donc pas absolue. L'objet doit être tel qu'il puisse supporter une inscription. La phrase ou le titre contribuent à former une phrase qu'il appartient au lecteur-regardeur d'engendrer. Claude Lévi-Strauss est, à notre connaissance, le seul à avoir compris que les ready-made supportaient la structure d'une phrase possible. « Dans les ready-made, dit-il à Georges Charbonnier, que ceux qui les ont inventés en aient été pleinement conscients ou non (mais je crois qu'ils en étaient conscients, parce que les surréalistes n'ont jamais manqué de vigueur de pensée théorique), ce sont les "phrases" faites avec des objets qui ont un sens et non pas l'objet seul, quoi qu'on ait voulu faire ou dire¹⁹. » Le ready-made vous choisit dans les termes d'une injonction : *read-me*²⁰ !

Deux phrases sont possibles : soit on engendre une phrase à partir des ready-made qui figurent en bordure de la reproduction du *Grand Verre* dans la *La Boîte-en-valise*²¹, soit on propose une phrase à partir des ready-made indépendamment de leurs relations au *Grand Verre*. Cette dernière peut se former à partir des titres, la structure dépendra des unités choisies comme éléments initiaux, cette phrase est plus aléatoire, alors que l'autre dépend au moins de l'ordre de disposition des ready-made dans *La Boîte-en-valise*.

Le film d'une phrase

Fontaine n'est pas, au sens strict, le titre de l'urinoir, il faut le considérer comme la légende de la photographie qu'Alfred Stieglitz a prise en 1917. Son inscription est un nom dont la fonction est rigoureusement tautologique : « R. Mutt » se lit « ready-made eût été » si les regardeurs l'avaient vu à l'exposition de la Society of Independent Artists en 1917, de même Duchamp eût été sa mère (*mutter* en allemand) ready-made. Duchamp jouera le mythe de cette naissance en 1924, dans le ciné-

■ 18. Marcel Duchamp, *ingénieur du temps perdu*, op. cit., p. 80.

■ 19. Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, UGE-10/18, 1969, p. 115.

■ 20. André Gervais, *La Raie alitée d'effets*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984, p. 78.

■ 21. *La Boîte-en-valise* est une valise dans laquelle Marcel Duchamp a reconstitué en modèles réduits la plupart de ses œuvres, elle constitue une sorte de musée portatif.

sketch *Adam et Ève* filmé par René Clair, aux côtés de Bronia Perlmutter. R. Mutt, anagramme de *mutter*, perd le *mutter* quatre ans après avoir changé d'identité, pour renaître Rose Sélavy²². « Je hais l'excès d'amour pour la mère », dira plus tard Duchamp à Mike Wallace²³. De R. Mutt à Perlmutter, tous les « r » y sont (« Le Hérisson »). La matrice génératrice de la phrase est donc le « r » dont Duchamp souligne l'importance à propos du *Jeune homme triste dans un train*, dans son entretien avec Cabanne : « Tr est très important²⁴. » Tes r, et tes *Air de Paris* que nous retrouverons dans la phrase suivante. Le *Trébuchet* et le *Porte-Chapeau*, on peut ajouter à cette liste tous les ready-made dont l'inscription comprend un « r ». Il nous faudrait donc établir la générativité de la phrase à partir de la phonologie, des homophonies, de la répétition des lettres et de tous les usages inframinces possibles de la langue qui diffèrent le sens de la phrase en instituant celle-ci dans un retard de sens, car si le retard en verre est l'analogue d'un poème en prose, le retard est alors au verre ce que le poème est à la prose et ce que la phrase serait aux titres, en retard par rapport aux titres²⁵. La différence temporelle, le différé de la différence, marque un écart. « L'écart est une opération. » La phrase est une opération lisible inframince dans la générativité inframince qui relie R. Mutt à *mutter*. La distinction entre deux mots semblables ressemble à ce dont elle se distingue. En apparence, l'arbitraire de la combinaison triomphe à la surface de la phrase, mais ces combinaisons établissent des rencontres entre les objets à inscriptions. Une phrase soumise au hasard de la lecture est une phrase plastique à inscription mouvante « dont l'ensemble des unités alphabétiques [n'a] plus un ordre rigoureux de gauche à droite²⁶ ». C'est la mise en mouvement des lettres des titres qui autorise la possibilité d'une phrase et, réciproquement, ces titres ordonnent les ready-made dans une phrase plastique. Selon la remarque de Jean Suquet, « il suffit de mettre [les ready-made] en ordre comme les lettres dans un mot, ces mots dans une phrase. Les mots, justement les mots tout premiers sont les plus communs des ready-made : le dictionnaire en établit le catalogue, chacun y choisit à sa guise et dans la suite de ces choix scintille le sens²⁷. » Le mot est seulement « lisible (en tant que formé de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend une forme à signification plastique [...] au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits²⁸ ». Un ensemble de traits faisant volume pour rejoindre le sens de la plastique qui désigne à la Renaissance les arts du relief et du volume. Si donc les ready-made peuvent s'apparenter à des sculptures, c'est moins par le regard que l'on porterait sur l'objet usuel décontextualisé que par la mise en mouvement par la lecture de leurs titres. Dans les notes accompa-

■ 22. Sur le changement de nom de Marcel Duchamp en Rose Sélavy, je me permets de renvoyer à mon étude « En villégiature de circoncision » parue dans le n° 18 de la revue *Fin*.

■ 23. Entretien de Marcel Duchamp avec Mike Wallace du 18 janvier 1961, publié dans *Étant donné*, n° 1, 1990, p. 11.

■ 24. *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu*, op. cit., p. 49.

■ 25. « "Retard" – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent. » *DDS*, p. 41.

■ 26. *DDS*, p. 57.

■ 27. Jean Suquet, *Le Grand Verre rêvé*, Paris, Aubier, 1991, p. 158.

■ 28. *Notes*, note 185, p. 115.

gnant *Le Grand Verre*, Duchamp précise à propos de « L'épanouissement ABC » qui devait initialement être une inscription sur *Le Grand Verre* : « Figurer sculpturalement cette inscription en mouvement et photographier instantané²⁹. » Le repos instantané de la photographie inclut l'exposition extra-rapide de la phrase qu'il faudra donc lire très vite, la lisant peut-être en détournant le regard comme devant les ready-made. L'antinomie entre l'inscription en mouvement et la photographie instantanée sera levée par la constitution d'un dictionnaire avec des « films ». Il s'agit d'un dictionnaire « dont chaque film serait la représentation d'un groupe de mots en phrase ou séparés tels que ce film prenne une nouvelle signification ou plutôt que la concentration sur ce film des phrases ou mots choisis donne une forme de signification à ce film et qu'une fois apprise, cette relation entre film et signification traduite en mots soit "frappante" et serve de base à une sorte d'écriture qui n'ait plus un alphabet ou mots mais des signes (films) déjà émancipés du "baby talk" de toutes les langues ordinaires³⁰ ». Duchamp pense donc une phrase lisible, en mouvement, susceptible d'être traduite en signes-films. Ces notes des années 1910 sont contemporaines des travaux de phonétique acoustique qui retranscrivent les sons sur une bande de film, le film de Duchamp vise cependant moins à traduire des mots qu'à faire apparaître une sorte d'écriture qui ne correspondrait plus à aucune langue : « Une sorte de Nominalisme pictural³¹. » Duchamp a retenu la leçon de Stéphane Mallarmé, il « refait un mot total, neuf, étranger à la langue » par lequel le ready-made « baigne dans une neuve atmosphère³² ». Cette phrase contraint le lecteur-regardeur à démêler une forme nouvelle de *l'ut pictura poesis*. Seuls les titres qui « ajoutent une couleur au tableau » ne sont pas muets, ils contraignent le lecteur à reconnaître une phrase qu'il ne pourra jamais lire, et à se sentir, pour ainsi dire, choisi par une sorte de secret flottant, à l'instar de *À bruit secret*, jamais démontrable, comme si la poésie était retenue par ses seuls titres. C'est à partir de 1911 que Duchamp prend en considération l'importance des titres en illustrant trois poèmes de Jules Laforgue, et, comme il le dit à Cabanne, il était moins attiré par la poésie de Laforgue que par ses titres.

Comme nous avons essayé de le montrer, la « phrase » procède par addition et soustraction de phonèmes ou graphèmes, l'usage de mots-valises met en mouvement la langue selon la logique de ce qu'Éliane Formentelli³³ appelle une grammaire rotative, ce retour des mêmes éléments détruit la linéarité de la phrase. Une structure inframince permet d'inscrire une différence dans la répétition du même. L'éternel retour nietzschéen, « forme neurasthénique d'une répétition en succession à l'infini³⁴ », rend compte d'une logique grammaticale rotative par laquelle chaque mot peut recevoir sa traduction en français par plusieurs mots ou au besoin par une phrase

■ 29. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 57.

■ 30. *DDS*, p. 110-111.

■ 31. *Ibid.*, p. 111.

■ 32. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Divagations* (1897), Paris, Gallimard, 1976, p. 252.

■ 33. Éliane Formentelli, « Cantique-Duchamp ou la théorie du moteur invisible », in *Duchamp, Colloque de Cerisy*, Paris, UGE-10/18, 1979, p. 265.

■ 34. *Notes*, note 135, p. 84.

entière³⁵. Ces passages d'un mot à plusieurs, d'une langue à l'autre nous font passer de l'apparence d'un mot à la re-présentation d'un sens. Toute apparence est apparition, c'est-à-dire retour sous la forme d'un sens apparent. Le modèle ou l'instrument de cette logique rotative de l'éternel retour ne se retrouve pas seulement dans les rotoreliefs, mais aussi dans le mouvement de va-et-vient du chariot (de la machine à écrire). Ce chariot, que nous retrouverons dans *Le Grand Verre*, se déplace « en récitant ses litanies, aller de A en B et revenir de B en A, à une allure de soubresaut³⁶ », qui permet ainsi une condensation des lettres ou la formation de mots-valises par la combinaison télescopée de deux ou plusieurs mots. Malgré ce télescopage ou plutôt grâce à lui, la phrase s'accorde avec la règle de grammaire selon laquelle « le verbe s'accorde avec le sujet consonnament : / Par exemple : le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent³⁷ ».

**Une structure
inframince
permet d'inscrire
une différence
dans la répétition
du même**

L'instrument du film

La phrase de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* n'obéit pas aux mêmes agencements que celle qui relie les ready-made. Les ready-made qui légendent *La Mariée* reproduite dans *La Boîte-en-valise* se présentent comme les éléments d'un texte qui « a pour but d'expliquer (et non pas d'exprimer à la façon d'un poème). c. à. d. il est une traduction juxtalinéaire de la figure (tableau³⁸) ». L'alphabet employé sera nouveau, il n'utilise plus de lettres, il est seulement visuel, « on pourra le comprendre des yeux, mais on ne pourra pas le lire des yeux ou à haute voix³⁹ ». Le principe de cet alphabet est celui d'une sténographie idéale, il requiert un dictionnaire particulier, composé « avec des films, pris de très près, de parties d'objets de grande dimension [pour] obtenir des enregistrements photographiques n'ayant plus l'air de la photographie de quelque chose. Avec ces demi-microscopies, former un dictionnaire dont chaque film serait la représentation d'un groupe de mots en phrase ou séparés tels que ce film prenne une nouvelle signification ou plutôt que la concentration sur ce film des phrases ou mots choisis donne une forme de signification à ce film et qu'une fois apprise, cette relation entre film et signification traduite en mots, soit "frappante" et serve de base à une sorte d'écriture qui n'ait plus un alphabet ou mots mais des signes (films) déjà émancipés du "baby talk" de toutes les langues ordinaires⁴⁰. » Cette note déjà citée précédemment permet de préciser le fonctionnement du dictionnaire, celui-ci s'élabore en deux temps. Premièrement des objets – faisons l'hypothèse que ces objets sont maintenant les trois ready-made qui légendent *Le Grand Verre* : *Air*

■ 35. *DDS*, p. 109.

■ 36. *Ibid.*, p. 88.

■ 37. *Ibid.*, p. 159.

■ 38. *Notes*, note 164, p. 100.

■ 39. *Ibid.*, p. 102.

■ 40. *DDS*, p. 110-111.

de Paris, *Pliant de voyage* et *Fontaine* –, deuxièmement, à partir de la photographie de ces objets est composé un film qui représente des mots ou phrases qui sont les titres des ready-made, on obtiendrait ainsi une inscription mouvante qui traduirait en signes les mots qui sont eux-mêmes la traduction des photographies. Cette deuxième étape n'est pas sans analogie avec les résultats obtenus par un kymographe, cet instrument inventé par l'abbé Pierre-Jean Rousselot, phonéticien. Cet appareil utilise la méthode graphique imaginée par les météorologistes – ce qui ne pouvait pas ne pas retenir l'attention de Duchamp travaillant au ciel de *La Mariée* – afin de rendre visibles sous forme de tracés certains phénomènes qui échappent à la vue. Étienne-Jules Marey, le promoteur de ces instruments inscripteurs qui fascinèrent les linguistes et phonologues du XIX^e siècle, déclarait à leurs propos : « Quand l'œil cesse de voir, l'oreille d'entendre, et le tact de sentir, ou bien quand nos sens nous donnent des apparences trompeuses, les appareils inscripteurs sont comme des sens nouveaux d'une précision étonnante. Ils mesurent les infiniment petits du temps, les mouvements les plus rapides et les plus faibles, les moindres variations des forces ne peuvent leur échapper. Ils pénètrent l'intime fonction des organes⁴¹. » Cet instrument est particulièrement adapté aux mesures et aux représentations graphiques de l'inframince et pouvait intéresser Duchamp s'il en avait connaissance, ce qui est fort probable compte tenu de son intérêt pour Marey. En outre, un instrument qui pénétrait l'intime fonction des organes, même s'il s'agit des organes phonatoires, ne pouvait que retenir l'auteur de *La Mariée*.

La phrase du *Grand Verre*

Dans le cadre de sa rétrospective au Pasadena Art Museum, Duchamp fait remarquer à Walter Hopps que la disposition des ready-made dans *La Boîte-en-valise* est porteuse de sens. Les trois ready-made « parlent eux-mêmes en ready-made de ce qui se passe dans le *Verre*⁴² ». On sait l'importance que Duchamp accorde au nombre trois : « Le trois est tout. [...] Avec trois unités, j'ai assez, pour tout faire, pour dénombrer les choses⁴³. » Les reproductions des trois ready-made suffiraient donc à rendre compte du *Grand Verre*. À Cabanne, il dira : « Pour moi, le chiffre trois a une importance, mais pas du tout du point de vue ésotérique, simplement du point de vue numération : un, c'est l'unité, deux, c'est la dualité, et trois, c'est le reste⁴⁴. » Dans *Le Grand Verre*, on peut repérer les trois rouleaux de la *Broyeuse de chocolat*, les trois *Pistons de courant d'air*, les neuf *Moules mâlic*, les neuf *Tirés* et les trois *Tableaux d'oculististes*. Les trois ready-made sont : *Air de Paris* (ampoule de verre), *Underwood* ou *Pliant de voyage* (housse de machine à écrire Underwood) et l'*Urinoir*. Chaque ready-made

■ 41. Cité par Philippe Munot et François-Xavier Nève dans *Une introduction à la phonologie*, Liège, Éditions du CEFAL, p. 20.

■ 42. Cité par Dalia Judowitz dans *Déplier Duchamp. Passage de l'art*, traduction Annick Delahèque et Frédérique Joseph, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 67.

■ 43. « Entretien Marcel Duchamp et Joan Bakewell du 5 juin 1968 pour la BBC », repris dans Francis Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, traduction Denis-Armand Canal, Paris, Hazan, 1999, p. 303.

■ 44. *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu, op. cit.*, p. 78.

est reproduit en miniature et disposé dans *La Boîte-en-valise* à droite de la reproduction du *Grand Verre*. *Air de Paris* est à côté du domaine de *La Mariée* que représente la partie supérieure du verre. Le *Pliant de voyage* est placé à la charnière des deux plaques de verre qui séparent le royaume de la mariée du domaine des célibataires, l'*Urinoir* est réservé au domaine des célibataires. Suquet n'a cessé, à partir d'une lecture scrupuleuse des notes afférentes à *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, d'écrire « le roman » du *Grand Verre* en faisant du Soigneur de Gravité le héros central. Notre ambition est plus modeste, nous voudrions seulement lire ces trois ready-made afin d'en proposer une phrase. Suquet nous indique que les ready-made mis en ordre ont un sens, mais cet ordre est là, dans *La Boîte-en-valise*, sous nos yeux, il suffit de regarder.

Air de Paris, c'est avant tout l'R de PaRiS, autant que l'air nécessaire à la ventilation du « centre vie de la mariée » puisqu'il faut « partir d'un courant d'air intérieur ». *Air de Paris* est aussi à considérer, comme le fait remarquer Georges Didi-Huberman⁴⁵, comme « un moulage d'air » établissant ainsi une correspondance avec les célibataires moulés au gaz, pour lesquels l'air est rare. Ne serait-ce pas pour eux que Duchamp envisageait d'établir « une société dont l'individu ait à payer l'air qu'il respire (compteurs d'air) ; emprisonnement et air raréfié, en cas de non paiement, simple asphyxie au besoin (couper l'air⁴⁶) » ? En outre, « L'Inscription du haut » qui devait figurer en haut du *Grand Verre* serait obtenue grâce aux « pistons de courant d'air », mais de cette inscription il ne restera que l'empreinte des lettres, « c'est-à-dire la forme permettant toutes combinaisons de lettres ». Il faut, je crois, pour risquer cette phrase lui donner l'air d'un pari susceptible de mettre le hasard non pas en conserve, mais dans les lettres.

Le pliant de voyage est placé dans *La Boîte-en-valise* à la hauteur de la charnière du verre, il indique donc aux célibataires que le voyage consiste moins à atteindre la mariée qu'à rester sous (*under*) elle. Parce que le voyage est un pari impossible, chaque célibataire, qui broie son chocolat lui-même, est condamné à se masturber sous la mariée et ne peut que se répéter pour lui-même : *I would*. Underwood, la machine à écrire, a permis de taper le *Rendez-vous du dimanche 6 février 1916* sur quatre cartes postales. Ce ready-made littéraire est constitué de phrases grammaticalement correctes mais qui n'ont aucun sens : « Il y avait un verbe, un sujet, un complément, des adverbes, et chaque chose était parfaitement correcte en soi, comme mot, mais c'était le sens à l'intérieur de ces phrases qui devait échapper... le verbe devait être abstrait et porter sur un sujet représentant un objet matériel ; de cette façon le verbe devait donner une apparence abstraite à toute la phrase. Cette construction s'est avérée particulièrement fatigante car au moment où je pensais à un verbe à la suite d'un sujet, très souvent je lui découvrais un sens ; alors je le rayais aussitôt, et le changeais ; et ainsi après un bon nombre d'heures de travail, j'éliminais du texte tout écho du monde physique... et c'était le but principal de cet ouvrage⁴⁷. » Dans la présentation

■ 45. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 288.

■ 46. *DDS*, p. 47.

■ 47. Propos de Marcel Duchamp à Arturo Schwarz, cités par Schwarz dans *Marcel Duchamp, La mariée mise*

de ce ready-made, Arturo Schwarz souligne les correspondances entre ce texte et *Le Grand Verre* à travers une interprétation psychanalytique, mais il ne semble pas prendre en compte ce que Duchamp lui dit lorsqu'il précise que le verbe de la phrase devait se rapporter à un objet matériel. Le verbe de

Par « méta-ironie », la phrase réconcilie le regardeur avec le ready-made

la phrase illisible se rapporte à un objet visible qui ne peut être qu'un ready-made, et chaque verbe de la phrase serait comme la synecdoque d'un ready-made. Mais *Underwood*, dont Duchamp associait la forme à celle d'une jupe de femme⁴⁸, évoque Beatrice Wood, qui a participé à la rédaction de l'article « Le cas Richard Mutt » publié dans le n° 2 de *The Blind Man*, consacré à une analyse de *Fontaine*, qui se trouve dans *La Boîte-en-valise*

juste au-dessous d'*Underwood*. En 1916, Wood, qui était encore vierge à 23 ans⁴⁹, pouvait offrir un « modèle » à *La Mariée*. L'année où Duchamp la rencontre, il réalise *Pliant de voyage*.

Fontaine est à côté des célibataires condamnés à cet onanisme rythmé par les litanies du chariot, parmi lesquelles est mentionnée la « Vie célibataire considérée comme rebondissement alternatif⁵⁰ » sur le butoir de vie. Outre l'activité répétitive de l'onanisme, ce rebondissement évoque le trajet du chariot de la machine à écrire *Underwood* qui a pu servir à taper les quatre cartes postales du *Rendez-vous du 6 février 1917*, année pendant laquelle Duchamp « échoue » à présenter *Fontaine*. L'activité onaniste est mise en rapport avec *Fontaine* dans une note de *La Boîte de 1914* : « On n'a que : pour femelle la pissotière et on en vit⁵¹. »

Le chiffre trois est donc essentiel, il assure une fonction structurale non seulement dans l'œuvre de Duchamp, mais aussi pour la lecture de celle-ci. Un, c'est l'unité de l'objet, deux, c'est son double ready-made qui « expose » leur dualité inframince, trois n'est pas « l'ouverture dialectique de la différence » comme le propose Didi-Huberman, fût-elle non hégélienne. Cette lecture est certes heuristique pour la démonstration de l'auteur, mais il nous semble que le chiffre trois, c'est la dualité « réconciliée » par le déplacement des unités de la phrase. Déplacement opéré par le titre qui engendre la phrase à partir des « “Mots premiers” “divisibles” seulement par eux-mêmes⁵² », le titre, le nom du titre, se divisant par son phonème et réciproquement. Comme les nombres premiers seulement divisibles par eux-mêmes, « les mots premiers » jouent un rôle générateur : les nombres premiers suffisant à engendrer l'ensemble des naturels, les mots premiers pourraient-ils suffire à engendrer la phrase ? Par « méta-ironie », la phrase réconcilie le regardeur avec le ready-made qu'il n'avait pas vu en empor-

à nu chez Marcel Duchamp, même, Paris, Éditions Georges Fall, 1974, p. 227.

■ 48. Voir Francis Naumann, *op. cit.*, p. 70.

■ 49. Sur Beatrice Wood, voir la biographie de Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, et Judith Housez, *Marcel Duchamp, biographie*, Paris, Grasset, 2006. C'est Housez qui affirme que Wood « n'avait jamais eu d'amants » lorsqu'elle rencontra Duchamp en 1916.

■ 50. *DDS*, p. 82.

■ 51. *DDS*, p. 37.

■ 52. *DDS*, p. 48.

tant celui-ci vers « des régions plus verbales », par-delà les interprétations et les interrogations sur les prétentions des ready-made à être candidats à une quelconque appréciation artistique. Mais cette réconciliation reste un pari pour lequel il faut risquer une phrase au risque de tout perdre et de se retrouver aussi nu que la mariée.

La possibilité d'une phrase pour conclure

De ma pissotière j'aperçois Pierre de Massot⁵³, dit l'un des célibataires qui n'a pour femelle qu'une pissotière et en vit sous Wood à qui il voudrait bien (*he would*) offrir ce *Paysage fautif*⁵⁴ conçu avec son sperme. *L'Air de Paris* rappelle à la mariée qu'André Breton, qui habite 42, rue Fontaine⁵⁵, fut le premier à la saluer. ■

Francis Cohen

écrivain et professeur de philosophie, Paris

■ 53. *Notes*, 252, p. 146.

■ 54. Sperme sur astralon, ce ready-made onaniste fut offert à Maria Martins. Marcel Duchamp a signé la pièce et l'a incluse dans l'édition de luxe de *La Boîte-en-valise* destinée à son amante.

■ 55. *Notes*, 247, p. 143.