

Marcel Duchamp, *Le retard même*
ou
La temporalité décalée d'un processus créatif contrarié

Didier Jonchière

Laboratoire CELIS

(Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique)

L'ART CONTEMPORAIN fonde en général son acte de naissance sur la fameuse « rupture » initiée par Marcel Duchamp en 1917, lors de la tentative d'exposition à New York d'un urinoir, une pissotière en faïence intitulée *Fountain* et signée par un certain Richard Mutt, qui n'était autre que lui-même. La légitimité de cette œuvre résidait dans le fait que l'artiste avait eu « une idée » au sujet de cet objet¹ et que cela suffisait à le rendre digne d'être proposé au public. Ainsi, Duchamp aurait provoqué là une rupture décisive dans la temporalité artistique moderne, fondée sur un travail formel de la matière, comme il l'avait lui-même pratiqué jusqu'en 1912. Il tirait d'ailleurs son autorité esthétique sur la scène new-yorkaise du scandale qu'une de ses toiles cubistes, le « Nu descendant un escalier n° 2 »², avait déclenché en 1913 à l'*Armory show*.

La temporalité de l'acte artistique laborieux se voyait donc court-circuitée par le recours au choix d'un objet « déjà fait », qu'il devenait légitime de désigner à l'attention des « regardeurs », puisque l'artiste « created a new thought for that object »³ ainsi que le commente Duchamp dans son article « The Richard Mutt Case »⁴. Finie l'œuvre faite plus ou moins *bêtement* à la main⁵, et bienvenue à la supériorité de l'art de la pensée : on sortait enfin de la matière brute de la peinture patiemment appliquée sur la toile et de sa contemplation *rétinienn*e⁶, pour atteindre le stade ultime de l'art engendré par la « matière grise » et appréhendé en retour par celle du spectateur.

Mais avant de prendre ce *vide-vessie* pour une lanterne magique, il nous paraît nécessaire d'analyser le processus créatif contrarié de

celui qui aurait voulu « complètement [séparer] en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée »⁷. La question étant de savoir si la nature même de ce processus est conforme aux principes d'un art se disant contemporain et donc par définition engagé dans le « grand circuit » des idées qui se réclament de l'héritage duchampien.

Le processus contrarié, ruptures esthétique et temporelle

Une rupture peut en cacher une autre : Marcel Duchamp, peintre cubiste qui « voulait inventer ou trouver [sa] voie propre au lieu d'être le simple interprète d'une théorie »⁸ rompit tout d'abord avec l'art de son temps, alors qu'il venait d'achever son œuvre peinte la plus complexe, le « Nu descendant un escalier n° 2 ». Bien que le tableau soit déjà accroché aux cimaises du salon des Indépendants 1912, ses deux frères aînés (qui étaient aussi ses deux premiers modèles d'identification)⁹ vinrent lui annoncer que son œuvre ne pouvait être acceptée. Charge à lui d'aller la décrocher au plus vite s'il n'acceptait pas au moins d'en modifier le titre¹⁰.

L'anecdote est commentée par Duchamp en ces termes : « il y a eu un incident qui m'a un peu *tourné les sangs* si je puis dire »¹¹. Cela n'est pas sans faire écho à l'aveu d'André Breton évoquant à demi-mots sa propre enfance malheureuse et parlant de lui comme d'un « enfant hagard et quelque peu traqué »¹². L'euphémisation sinon la dénégation est à l'œuvre pour l'un et l'autre : le *peu* cache ici un fracas traumatique tout à fait impossible à avouer. Comme souvent chez Duchamp, la réaction radicale n'est pas intervenue *sur le champ*. Dans une sorte de prédestination *aptonymique*, Marcel Duchamp n'aura eu de cesse de « prendre du champ » en toute chose. La rupture avec la peinture de chevalet en effet n'est pas intervenue du jour au lendemain : « – Ce n'était pas un jour, un soir à huit heures. Ça a été une chose lente. [...] »¹³. Il est par ailleurs édifiant de noter la justification prétexte qu'il donne dans la foulée : « j'ai simplement été arrêté par le fait que mon époque, en tout cas, ne répondait plus à mes désirs personnels, dans ce sens-là. »¹⁴.

Dans un entretien avec Pierre Cabanne en 1966, les motivations apparaissent mieux circonscrites :

Dans le groupe des gens les plus avancés de l'époque, certains avaient des scrupules extraordinaires, ils montraient une sorte de crainte. Des gens comme Gleizes [...] ont trouvé que ce n'était pas tout à fait dans la ligne qu'ils avaient tracée [...] j'ai trouvé

cela insensé de naïveté. Alors cela m'a tellement refroidi que par réaction contre un tel comportement, venant d'artistes que je croyais libres, j'ai pris un métier [...] j'ai fait ce geste pour me débarrasser d'un certain milieu, d'une certaine attitude. J'avais vingt-cinq ans, on m'avait dit qu'il fallait gagner sa vie et je le croyais.¹⁵

Duchamp continue donc de peindre plusieurs tableaux sur le thème des échecs jusqu'en mai 1912 mais comme le note Bernard Marcadé : « en cette fin de printemps 1912, la situation conjuguée du refus de son *Nu* [...] et du choc des *Impressions d'Afrique* ne pouvait que conforter Duchamp dans l'idée d'*aller voir ailleurs*, au propre comme au figuré »¹⁶. Le 18 juin, il quitte la France pour Munich pendant quatre mois.

C'est donc là qu'il va commencer à élaborer sa *flèche du Parthe* sous la forme radicale d'un tableau sur verre dont le thème général est « une mariée mise à nu par des célibataires », projet pour lequel il conçoit plusieurs dessins et réalise deux peintures dans une approche non pas cubiste (au sens de la concaténation des aspects formels du sujet), mais reprenant plutôt l'idée d'une temporalité décomposée en états. C'est le « Passage de la Vierge à la Mariée ». Le second en revanche, intitulé sèchement « Mariée », n'a plus rien à voir avec cette forme de cubisme *métamorphique* où la temporalité d'un devenir rythmait le tableau. Marcel Duchamp plongé au cœur d'une autre manière de vivre, rongé par la perte de ses deux modèles familiaux et aiguillonné par l'infini des possibles rousseliens, invente une nouvelle conception de la représentation symbolique. Ce sera son *chant du signe* : dans ce dernier tableau, les entrailles d'une mariée se métamorphosent partiellement en un mécanisme sadique au service d'un projet de mise à mort.

Avec la chronophotographie¹⁷ de Jules Marey, les progrès techniques liés à la capacité d'enregistrer le mouvement rendaient possible la représentation de ses états successifs. Et Duchamp s'était vivement intéressé à cette innovation. Depuis la flèche indiquant le sens de rotation dans le petit tableau « moulin à café », il avait cherché à représenter le mouvement à travers une image fixe, et vivait alors engagé dans la temporalité du « vite » propre à la modernité mécanique et futuriste du nouveau siècle. Mais avec « Mariée », ce qu'il appelle « son intérêt pour la peinture cinétique » trouve ici sa fin. La quête de brouillage de l'image cubiste (qui permettait l'inclusion des éléments traumatiques de manière voilée) est brisée. Le déchiquetage des petites relations toxiques intra-familiales fait place cette fois à une dissection

digne de *Jack l'éventreur* et prépare les grandes manœuvres voire l'offensive critique généralisée de « la Mariée mise à nu par ses célibataires, même », grand diptyque sur verre qui mettra huit ans (de 1915 à 1923) à se matérialiser.

Mais la rupture n'est pas consommée que sur le plan esthétique, elle est également patente dans son mode de vie. Duchamp quitte la route de la carrière artistique à laquelle il semblait désireux de se destiner : là encore il va « prendre du champ ». Comme l'écrit son biographe Bernard Marcadé :

Duchamp n'est pas homme de la déprime, mais de la déprise. Marcel Duchamp a passé sa vie à se déprendre, du tableau, de la peinture, des femmes [de la conjugalité], de l'argent, du travail comme de la propriété.¹⁸

Bref de tout ce qui fait les attaches d'un homme engagé dans la société occidentale de son époque. Mais ne serait-ce pas plus précisément une pratique de la déprise pour fuir la déprime ? Pour le dire avec Henri Laborit, ne serions-nous pas en présence d'un stratège de la fuite qui choisit l'indifférence plutôt que l'agressivité de la haine ? Cette haine qu'il a senti monter en lui lorsqu'il a compris que sa mère était capable d'amour envers ses jeunes sœurs alors qu'il en avait été privé toute son enfance. Lacan l'a parfaitement décrit dans son séminaire consacré à la question « Qu'est-ce qu'un tableau » :

Pour comprendre ce qu'est l'*invidia* dans sa fonction de regard, il ne faut pas la confondre avec la jalousie. [...] Telle est la véritable envie. Elle fait pâlir le sujet devant quoi ? – devant l'image d'une complétude qui se referme, [...] la] regardant d'un regard amer, qui le décompose et fait sur lui-même l'effet d'un poison.¹⁹

Duchamp l'exprime d'ailleurs assez bien lui-même : « Je hais la haine, je hais l'excès d'amour pour la mère [...] l'indifférence est le réel état de repos. »²⁰

Ainsi, dans sa logique de la déprise, il peut sans mal s'extraire de la temporalité répétitive de l'artiste moderne. Celle-ci est singulièrement liée pour lui à une senteur :

C'est-à-dire que chaque matin, un peintre qui se réveille a besoin, en dehors de son petit déjeuner d'un peu d'odeur de térébenthine. Et il va à l'atelier parce qu'il a besoin de cette odeur [...] C'est olfactif nettement. C'est le besoin de recommencer la journée, [...] une forme de grand plaisir seul, *onanique* presque [...].²¹

Et il reconnaît avoir lui-même vécu de cette manière : « Il n'y a rien à réprimer là-dedans mais j'essaie de vous montrer le mécanisme général, puisque je l'ai moi-même éprouvé, comme tout le monde »²².

Retard en verre et envers du retard : une autre manière de penser ?

Avant même de commencer à réaliser sur verre son projet de la Mariée mise à nu, Duchamp, dans ses *notes marginales* indique assez étrangement et très précocement à son sujet : « Sorte de sous-titre / Retard en verre / Employer « retard » au lieu de tableau ou peinture ; tableau sur verre devient retard en verre [...] en faire un retard dans tout le général possible [...] »²³. Et quand Pierre Cabane l'interroge en 1966 au sujet de cette note il répond :

Je voulais donner à Retard un sens poétique que je ne pourrais même pas expliquer [...] le mot retard m'avait plu à ce moment-là, comme une phrase qu'on trouve. C'était réellement poétique.²⁴

Il est particulièrement intéressant de voir Marcel Duchamp avouer que ce mot s'est imposé à lui de manière « inexplicable ». Il ajoutera au cours de ces entretiens : « une idée qui me passe par la tête, comme le Verre, je le ferai sûrement ». Or le retard est un écart vis-à-vis des impératifs normatifs de cette temporalité qui l'accable, car c'est aussi une façon de « prendre du champ » face aux « rendez-vous » de la reddition sociale qui sont assimilables à une forme de soumission, comme celle qu'impose la fondation d'une famille : « la famille qui vous force à abandonner vos idées réelles pour les troquer contre des choses acceptées par elle, la société et tout le bataclan »²⁵, déclare-t-il à son sujet en réponse à une question concernant la *Mariée* du Grand Verre, dont il dit « [...] Je l'ai fait sans avoir d'idée. C'étaient des choses qui venaient, au fur et à mesure »²⁶. De toute évidence nous ne sommes pas ici en face d'un processus créatif élaborant ses concepts et ses œuvres avec toute la rigueur qui devrait être celle du fondateur d'un art à la temporalité très contextualisée dans ses attendus et justifications théoriques. Si le choix des supports qualifiés de « broussailles scripturales » par André Breton peut se comprendre comme une sorte de parodie des échanges entre Lucie Duchamp, la mère sourde et sa famille, il n'en demeure pas moins qu'ils illustrent la nécessité de transcrire une pensée dont le surgissement des idées indiscutablement discontinu, impliquait un mode de conservation improvisé.

Il s'agit bien plutôt d'une « inspiration » ayant recours à des intuitions poétiques et des bricolages mis au point « au fur et à mesure ». Certes, Duchamp procède souvent par un habillage très formalisé de ses propositions mais dans le fond, il travaille avec « ce qui lui passe par la tête »²⁷. Trois fois au cours d'un entretien avec Georges Charbonnier en 1961 il revient sur cette genèse de l'intuition créatrice indissociable du *lâcher prise* de la conscience sur le travail artistique : « L'artiste qui produit ne sait rien de ce qu'il produit, ne comprend rien [...] Et c'est comme cela que cela peut être intéressant : quand il ne sait pas ce qu'il fait »²⁸. Puis :

Et si vous acceptez, justement, cette forme de renoncement à comprendre ce que vous faites, vous irez beaucoup plus profondément dans ce que vous ferez [...] Ne sachant pas ce qu'il fait, l'artiste n'est jamais responsable de ce qu'il fait, pour ainsi dire. Mais il le fait parce qu'il y est poussé, s'il a vraiment quelque chose à dire qui soit plus profond que la superficie.²⁹

Or, que peut donc apporter l'idée d'être en retard dans le contexte d'une disponibilité mentale ouverte à l'irruption de projets nouveaux ? Sans doute du temps vacant, favorable à la réceptivité des « idées qui passent brusquement par la tête » et à l'exercice de la sérendipité, qui est la capacité à accueillir et tirer parti de trouvailles inattendues. C'est en tout cas ce que confirme Duchamp dans une autre réponse à Charbonnier et qui s'oppose à toute la pratique discursive contemporaine :

[...] il y a une chose qui certainement existe : c'est pour ainsi dire, ouvrir la porte au lieu de contrôler tout ce qu'on fait par des mots en expliquant ce qu'on va faire ou qu'on voudrait faire. N'expliquer rien. Laisser, laisser faire.³⁰

Ainsi se dessine la véritable *productivité créatrice* de Duchamp, basée non pas sur une maîtrise conceptuelle de l'œuvre par le discours mais sur des « effets retard » qui poussent lentement l'œuvre vers son irruption dans le champ de la conscience. « Le retard... qu'entendons-nous par-là ? » s'interroge Claire Labastie dans son article « Art, retard, hasard » :

Une situation ou une durée non conforme à une temporalité planifiée, en raison de circonstances extérieures ou intérieures à l'artiste. [...] Il n'est que rarement désirable, si ce n'est dans le cas d'une résistance passive à un ordre ou à une injonction.³¹

Il s'agit en l'occurrence d'être surtout à l'écoute de ce que Kandinsky appelait « la nécessité intérieure »³². « Retard » est un mot qui fait sens non seulement par ses connotations liées au désengagement social mais aussi par l'attitude qu'il implique afin que puissent se produire les affleurements de l'inconscient. Dans le champ du flux verbal et du *Witz* freudien, notre attention a été attirée par cette réponse de Duchamp au sujet de son intérêt pour les jeux de mots : « Les jeux de mots, oui ; les assonances, les choses comme le retard en verre ; cela me plaît énormément. À l'envers cela veut dire quelque chose »³³. Pourtant, quels que soient l'arrangement et le nombre de lettres prises en compte pour les mots « retard en verre », l'utilisation d'un logiciel anagrammatique ne donne rien. Alors pourquoi cette allusion ne concernerait-elle pas le *Verre* lui-même ? Une invitation peut-être, quarante ans après sa première exposition, à mettre tête-bêche le panneau supérieur de la *Mariée*... retournement qui fait apparaître à l'évidence une créature conduisant un traîneau, dont les chiens pourraient bien être les célibataires fermentant dans leurs moules, eux qui se trouvent être déjà prisonniers d'un chariot qualifié de « traîneau à glissière » dans les notes explicatives de la « Boîte Verte ».

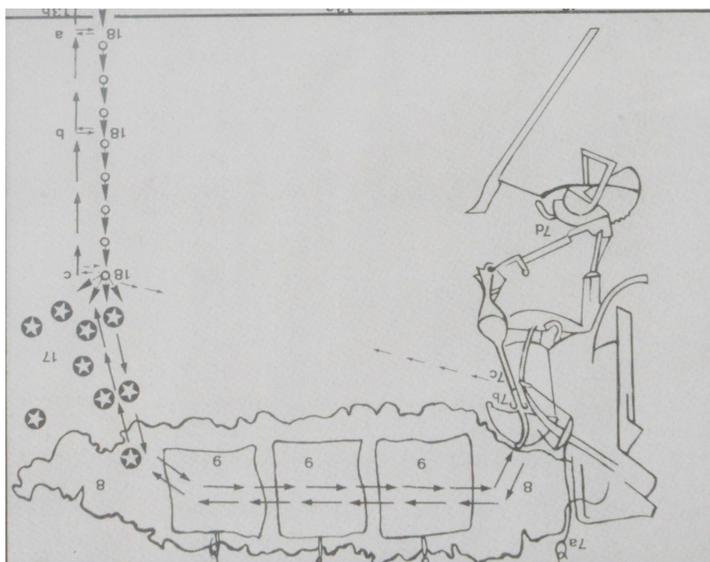


Figure 1 : Le domaine de la *Mariée* « à l'envers », faisant apparaître à l'évidence une créature conduisant un traîneau.

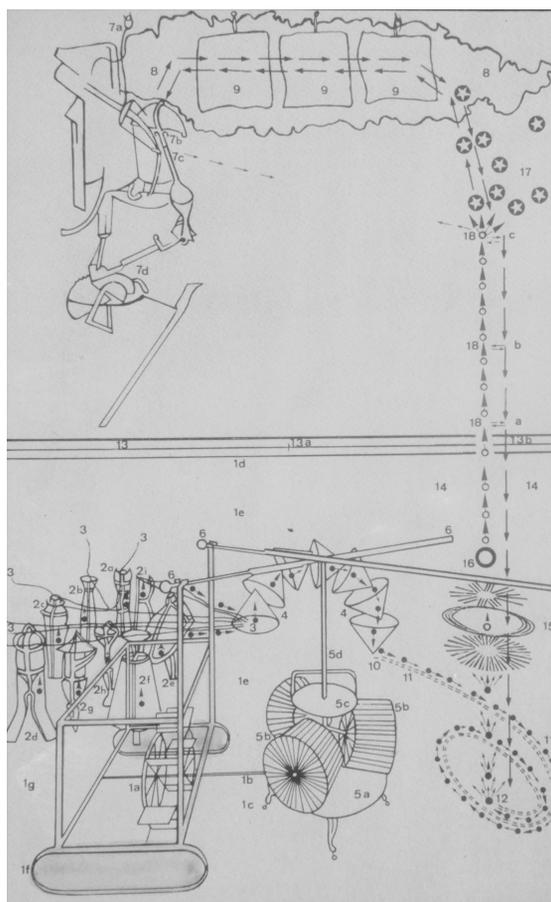


Figure 2 : Schéma de la Mariée mise à nu par ses célibataires, même.
 D'après Jean Suquet, *Le miroir de la Mariée* © Flammarion, 1974.
 (Avec l'aimable autorisation de Flammarion)

Par ailleurs, Duchamp associe implicitement paresse et retard lorsqu'il remercie plusieurs mois après Walter Pach qui a rendu possible l'exposition de son nu à l'*Armory Show* : « je voulais vous écrire depuis longtemps mais je suis tellement paresseux que je ne cherche plus à m'en excuser. »³⁴. Car il s'agit bien au fond pour lui de « laisser pisser le mérinos », expression qu'il emploie dans son entretien avec Alain Jouffroy :

Il y a ce côté élastique du temps qui change tout et qui corrobore mon idée de ne pas chercher la vérité ou le faux nulle part – de laisser pisser le mérinos, comme on dit. Et ce qui est au fond le

côté sympathique de la vie, c'est de ne pas savoir ce qui se passe. [...].³⁵

Pour analyser au plus près cette manière de penser la création, il nous faut faire intervenir ici la dynamique deleuzienne de l'événement et de son devenir, traversée par la logique « transistancielle »³⁶ de Félix Guattari, telle qu'elle est présentée dans l'article de Romain Sarnel³⁷, La pensée duchampienne semble utiliser des « vecteurs intuitifs » et non pas les engrammes rationnels qui organisent logiquement les déductions conceptuelles. Voilà ce que Sarnel explique au sujet de ce mode particulier de pensée :

Dans cette optique, la logique transistancielle, qui est une logique transversale, demande effectivement une nouvelle forme de concept, que nous sommes obligés d'appeler un transconcept, ou plus simplement un transept.³⁸

Ce que Duchamp appelle familièrement « passer par la tête » décrit en fait un processus créatif qui ne procède pas par déductions progressivement mises en place dans l'intellect³⁹. Romain Sarnel précise :

Le transept opère à la vitesse d'un éclair : en une fraction de seconde l'idée apparaît, même s'il lui a fallu plusieurs heures ou plusieurs jours pour s'élaborer. Le transept est une transversalité psychique, il traverse l'esprit et, à cette occasion, il met en contact différents éléments idéels qui n'ont pas *a priori* de rapport les uns avec les autres ou qui n'ont pas de rapports apparents. Le transept a pour particularité d'établir des filiations sous-jacentes entre des idées connexes, ou de susciter des points de contact à partir de rapports latents entre des réalités transitoires.⁴⁰

C'est toute la temporalité classique du raisonnement qui s'en trouve bouleversée⁴¹. Or la rhétorique des analyses exégétiques concernant Marcel Duchamp fait toujours l'impasse sur ce « temps perdu » qu'il passe à « laisser pisser le mérinos » et du coup à se « laisser penser », non pas sur le mode conceptuel qui allie rhétorique et discours construit sur des perspectives d'analyse à vocation didactique mais sur un mode transeptuel par lequel Duchamp laisse advenir ses idées.

L'approche philosophique est d'ailleurs en accord avec l'approche psychanalytique, telle que Didier Anzieu la définit dans son livre *Le corps de l'œuvre* :

Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques.⁴²

Le processus créatif contrarié, « aidé » par le ready-made

Bernard Marcadé considère que le ready-made lui-même, qui correspond à la phase suivante du processus créatif duchampien, est « l'emblème parfait qui réunit le *rien faire* au *laisser faire* ». Nous comprenons cependant que le *rien faire* cache un fort passif traumatique confinant à « l'anesthésie complète »⁴³ que le *laisser faire* se charge « transeptuellement » de résoudre par des protocoles résilients.

Dans la première phase du travail artistique que Didier Anzieu appelle « le saisissement créateur » il décrit ainsi ce qui est vraisemblablement la situation de Duchamp après la rupture de 1912 :

Il est presque mort de saisissement, mais, retournement décisif, il saisit l'occasion, il se saisit de l'étrange, de l'inconnu, de l'imprévisible, *qui n'est peut-être qu'un objet banal vu avec des yeux neufs* et dont il va faire un essentiel, un fil directeur, un ressort logique.⁴⁴

Cet « objet banal vu avec des yeux neufs et dont il va faire [...] un fil directeur » n'est rien d'autre que l'aboutissement transeptuel « retardé » qui va prendre la forme du ready-made, d'abord tout à fait transversalement, pour parvenir ensuite à sa formulation claire à partir du mot lui-même, probablement découvert en 1915 lors de ses conversations avec Walter Arensberg, son principal mécène.

Contrairement à ce qu'affirme Anton Ehrenzweig dans son livre *L'ordre caché de l'art* :

C'était un peintre conceptuel ; qui vivait longtemps avec ses concepts, étudiait leurs fonctions et leurs interactions [...] Ils devenaient pour lui des objets complètement réalisés peu pourvus de qualités surréalistes et irrationnelles.⁴⁵

Duchamp déclare : « Je ne suis pas un homme de décisions. Je n'ai pas décidé d'arrêter de peindre ou de travailler sur verre, ou de faire des ready-mades »⁴⁶. Certes Duchamp n'était pas surréaliste mais cela ne l'empêchait pas de travailler avec le hasard et les formes qu'il pouvait lui suggérer, sans parler bien sûr de l'attention qu'il portait à « ce qui

lui passait par la tête ». Les propositions qu'il faisait pour mettre en scène les expositions surréalistes, même les plus surprenantes, ont toujours été acceptées par Breton. On est même en droit de s'interroger sur le processus créatif qui présidait à leur organisation. Il est fort probable qu'au contraire Duchamp considérait ces opportunités comme des occasions de « se lâcher », dans la mesure où il n'avait pas à assumer officiellement ses trouvailles.

Sa temporalité créative est sans doute beaucoup plus traversée par des impulsions « à la va comme je te pousse » que structurée par une recherche rigoureuse et planifiée, ce qui n'est pas antinomique d'une vive intensité de réflexion, qui peut alors advenir postérieurement à une manifestation artéfactuelle. Duchamp rejoindrait en cela le processus de création des artistes informels tel qu'il a été formulé par Jean Paulhan : « Bref, les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes auxquels il ne reste plus qu'à trouver un sens »⁴⁷.

C'est le cas de « Roue de bicyclette »⁴⁸. On connaît bien la genèse de ce *proto-ready-made*. Elle commence justement par la mise au point d'un objet fait de la rencontre de deux banalités, suscitée par l'étrange désir de l'artiste de disposer littéralement d'un *objet à fonctionnement symbolique* à hauteur de sa main : une roue de vélo sans pneumatique et un tabouret se voyant attribuer la fonction de socle sans aucune prétention artistique. Le sens et la valeur esthétique de cet assemblage seront élaborés « en retard » par rapport au bricolage proprement dit, dont la mise en mouvement par un léger frottement⁴⁹ lui permettait de revivre le souvenir visuel du feu dans l'âtre familial de son enfance.

« L'heureuse idée »⁵⁰ de départ qui était conçue comme une sorte de machine à remonter le temps mais aussi comme une fenêtre ouverte sur une temporalité différente de celle de la vie quotidienne, se mua par la suite en « ready-made aidé » après que l'élection du mot anglais et sa nouvelle définition furent formulés fin 1915⁵¹ par Duchamp lui-même. Nous sommes donc bien ici en présence d'un sens qui vient s'ajouter à un objet préalablement préparé. La temporalité n'est pas qu'une affaire de relation au temps des horloges, d'adhésion ou de refus des rythmes propres à la société de l'époque, c'est aussi une question de modalités de pensée et de manière dont l'artiste joue avec le hasard, le surgissement spontané des idées et la façon dont il les intègre à son processus créatif, la plupart du temps avec retard.

En fait, le ready-made s'inscrit dans une temporalité « à double-fond ». Dans un premier temps Duchamp crée l'objet (les deux *readymades in France* : roue de bicyclette et Sèche-bouteilles) sans comprendre ce qu'il fait, dans un contexte de castration (renoncement à la peinture) ou à tout le moins d'inhibition traumatique. La roue de bicyclette est un bricolage qui correspond à un irrépressible besoin de création, induit par l'envie de se reconforter en se raccrochant à une temporalité plus heureuse, celle de l'enfance ludique et confortable des veillées au feu de bois quand il pratiquait avec sa sœur Suzanne « le jeu du catalogue » à partir des exemplaires *Manufrance* présents au foyer. Dans un second temps, le ready-made lui permettra de mettre en place une nouvelle « forme d'expression » qu'il va utiliser et théoriser pour régler ses comptes avec la peinture cubiste et les autres manières de peindre.

Il existe chez lui une temporalité intime qui ne se conforme pas aux rythmes normatifs des protocoles artistiques contemporains, tout simplement parce que Duchamp non seulement n'a pas réussi à séparer en lui « l'homme qui souffre et l'esprit qui crée »⁵² mais son esprit a au contraire œuvré à soulager l'homme souffrant qu'il était et qui, par deux fois, s'était vu refuser la dignité d'être. Aussi ne faut-il pas chercher bien plus loin le sens de la formule désignant un hypothétique ready-made⁵³, dans la lettre fondatrice en date du 15 janvier 1916, adressée de New-York à sa sœur Suzanne (après qu'il a évoqué la roue de bicyclette, le porte-bouteilles et la pelle à neige) : « [...] un autre " readymade " s'appelle Emergency in favor of twice⁵⁴. Traduction française possible : « Danger (crise) en faveur de deux fois ». Mais comment ne pas voir dans ce mot *emergency* le signalement d'un lieu de secours alertant les victimes de traumatismes nécessitant une intervention urgente ?

C'est bien sous ce signe-là qu'il nous faut placer et envisager cette nouvelle « forme d'expression »⁵⁵ et non pas comme un artefact issu d'une « période » nouvelle manière de l'artiste évoluant avec le temps. À la question « Que faut-il entendre par " le readymade " ? »⁵⁶, je crois qu'il pourrait être assez pertinent de répondre, connaissant le tropisme *transatlantique* de Duchamp pour le « Rorschach sonore »⁵⁷ : une *redime-aide*. Soit une aide, outil symbolique destiné à rédimier ou racheter, voire résilier le contrat « malheureux »⁵⁸ qui le lie à sa mère pas « suffisamment bonne »⁵⁹, contrat qui s'est trouvé réactivé à la suite de l'incident du « nu n° 2 » refusé par les cubistes du salon des indépendants en 1912. Marc Décimo a une formule qui résume bien le

rapport aux temps traumatique et créatif du « laisser advenir » du mérinos : « ce psycho-biographème de l'indifférence qui articule la vie et l'œuvre de Marcel Duchamp ».

D'ailleurs Duchamp a aussitôt pressenti que les fruits de son idée devaient échapper à cette fatalité de la multiplication et de leur mise en production dans le cadre d'une temporalité industrielle :

Très tôt, je me rendis compte du danger qu'il pouvait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des *ready-mades* à un petit nombre chaque année. Je m'avisai à cette époque que, pour que le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes *ready-mades* contre une contamination de ce genre.⁶⁰

Bref une forme de répétition qui aurait fait revenir le ready-made dans la temporalité ordinaire de « l'artisanat olfactif »⁶¹ alors que son originalité réside justement dans le court-circuit qu'il provoque au cœur du processus traditionnel. Il s'agit donc bien de faire « prendre du champ » au protocole créatif de cet objet pour qu'il reste autant que possible ce pôle neutre et antimagnétique qui conditionne son choix. Certes il ne saurait échapper à la charge symbolique de la forme (le sèche-bouteille, appelé « hérisson » par Duchamp, est justement hérissé de piques qui agissent comme autant d'interdits rappelant la jupe maternelle inaccessible) ou celle de l'intermédialité pour la pelle à neige, intitulée « en prévision du bras cassé », qui est à la fois une illustration typique de la *segmentation auriculaire* rappelant la surdité complète de Lucie Duchamp « pavillon/conduit/tympan »⁶² et le ready-made inaugural de la mise en chantier du travail de résilience restant à accomplir pour lever la castration du *bras cassé*.

Nous avons abouti en fait à la description suivante de la désignation du ready-made, correspondant à un processus symbolique activant une sorte de renversement de la situation traumatique primordiale, qui ne s'inscrit pas dans une temporalité classique de création mais au contraire se construit contre celle-ci. Après avoir identifié un objet capable de se substituer à lui-même enfant, dans le contexte d'une relation oculaire marquée par une indifférence complète (voire même un évitement, que Duchamp appelle une « réaction d'indifférence visuelle »), Duchamp l'extrait de son « anonymat fonctionnel » en lui attribuant une singularité remarquable qui passe par deux vecteurs symboliques : une identité verbale liée à la complexité d'un titre et une *mise en visibilité sociale* liée à une contextualisation artistique, que cette dernière soit publique ou privée.

La clé de la compréhension du protocole de sélection de l'objet ready-made réside dans la finalité secrète qui pousse Duchamp à l'extraire de sa situation d'indifférence : il se reconnaît en lui, et éprouve à son égard une sorte de « fraternité du sort commun ». Ce n'est pas *un* objet transitionnel puisqu'il n'est pas « inventé/trouvé » pour compenser progressivement l'éloignement de la mère absente⁶³ mais un *objet compassionnel*, choisi pour être arraché à son inanité affective et sensible. C'est une souffrance silencieuse qui cherche à se mettre en phase avec une *empathie compassionnelle*. À partir de là, Duchamp élabore plusieurs variantes qui sont mises au service d'une complexité expressive que le rituel défini ci-dessus n'épuise pas. Il resterait par exemple à analyser le travail de projection symbolique dans la désignation de l'objet⁶⁴ et l'intermédialité mise en œuvre.

Mais ce protocole n'échappe pas à une double configuration paradoxale. D'abord celle où la sensibilité de Duchamp, anesthésiée par l'indifférence protectrice qui inhibe ses émotions, se voit pourtant investie du pouvoir de détection et de désignation d'un objet qui *souffre* de cette absence complète d'intérêt affectif et de « goût » de la part de ses utilisateurs potentiels. Et puis *a posteriori* celle qui consiste à vouloir distinguer par son choix un objet qui par nature ne suscite aucun intérêt (autre que fonctionnel) chez ses utilisateurs et l'impossibilité qu'il aura à conserver cette neutralité dès qu'il sera signalé pour cette raison au public ! C'est d'ailleurs ce qu'il ne peut que déplorer lorsqu'il avoue : « N'importe quoi peut devenir très beau au bout de huit jours. »⁶⁵.

Sans doute Marcel Duchamp n'a-t-il pas conscience de ce processus électif de résilience, pas plus qu'André Breton ne pouvait imaginer que l'écriture automatique était une pratique subversive visant à conjurer l'oppression exercée par la machine à coudre de sa mère, qui le sacrifiait à la temporalité sacro-sainte de son métier de couturière. Pourtant la suprême ironie, peut-être parce que la plus intense, consiste à triompher de l'adversaire en retournant contre lui son arme symbolique la plus traumatisante. Ainsi Duchamp signe-t-il en définitive l'acte de naissance et d'adoption d'un objet qu'il ressent comme son « frère d'indifférence », en le désignant à la bienveillante attention d'un regardeur potentiel. Ce faisant, il conjure la malédiction maternelle qui, enfant, le confinait dans une posture d'objet fonctionnel indigne du moindre regard.

Il reconnaissait d'ailleurs lors d'un entretien tardif de 1962 : « la chose étrange avec le readymade, c'est que je n'ai jamais été capable

d'arriver à une définition qui me satisfasse complètement »⁶⁶, preuve qu'il ne pouvait aller jusqu'au bout de l'introspection qui lui aurait permis de formuler une telle définition. Mais s'il y était parvenu, eût-il pour cela accepté de la rendre publique ? Rien n'est moins sûr. Breton avait la « confession dédaigneuse », il n'est pas dit qu'en l'occurrence, Duchamp ne l'aurait pas rejoint sur ce point. En *revanche* il ne s'est pas privé *a posteriori* de chercher à faire entrer le concept dans le champ de la contestation du goût esthétique. Si la première opération mentale concerne sans aucun doute la mise en œuvre de la résilience du traumatisme primaire, celle qui consiste à remettre en question la temporalité générale de l'acte artistique tel qu'il était alors pratiqué par tout le monde nous apparaît bien comme sa *flèche du Parthe* la plus violente à l'égard de tous les cubistes qui en 1912, lui ont refusé le droit d'être le peintre qu'il était sur le point de devenir, ce qui constitue dans notre perspective le traumatisme secondaire.

Il concède bien volontiers qu'il n'y avait pas alors d'arrière-pensée théorique quand il explique : « Quand je l'ai fait, il n'y avait aucune intention d'explication. Le caractère iconoclaste était beaucoup plus important. »⁶⁷. Mais c'est en fait la focalisation de son analyse après-coup sur la notion de choix gouverné par le goût⁶⁸, « saveur mentale préférée procurant une satisfaction visuelle », qui donne à Duchamp la meilleure occasion de déstabiliser les fondements mêmes de l'acte esthétique, tentant d'abolir la peinture en tant que *bibelot d'inanité visuelle*⁶⁹.

Ainsi Duchamp, « ingénieur du temps perdu »⁷⁰, n'est pas un artiste conceptuel au sens où l'art contemporain a cherché à se l'approprier, mais un artiste transceptuel travaillant à *prendre du champ* vis-à-vis de toutes les temporalités du « rendez-vous » et du « contrat social » : « Ne pas posséder, laisser faire, laisser dire, c'est *ne pas se mettre en prise*, ne pas alimenter la machine esthétique et sociale »⁷¹, en déduit Bernard Marcadé. Exil d'une temporalité affairiste qu'il exprimera de manière radicale dans un manuscrit inédit vers 1960 :

Dans les trente dernières années, l'artiste a petit à petit été entraîné dans une aventure d'intégration économique qui le lie poings et mains à une entreprise de surproduction pour satisfaire un public de regardeurs de plus en plus nombreux. Nous sommes loin des parias du début du siècle et je crois que l'artiste de génie de demain devra se défendre contre cette intégration et pour y arriver il devra d'abord prendre le maquis.⁷²

Ainsi, sa plus belle œuvre demeure peut-être, comme le dit fort à propos son ami Henri-Pierre Roché, « son emploi du temps » sans doute parce qu'ouvert au « vent de l'éventuel » et à tous les retards, pourvu que surgisse au cours de l'attente le *kairos*, cet instant décisif de l'inspiration par lequel il faut savoir se laisser saisir. Borges lui-même en parle avec délectation :

En marchant dans la rue ou le long des galeries de la bibliothèque nationale, je sens que quelque chose se prépare à prendre possession de moi. [...]. Je n'interviens pas, je le laisse faire ce qu'il veut. De loin je le sens prendre forme.⁷³

Il rejoint en cela la confiance de Balzac : « J'ai trouvé mes meilleures idées en flânant »⁷⁴.

Pour conclure, nous ne pouvons que reprendre les propos si clairvoyants de Marcel Duchamp concernant l'artiste aujourd'hui entraîné dans une surproduction de masse qui ne lui laisse guère l'opportunité de « laisser pisser le mérinos », et encore moins de le « laisser penser » au rythme des surgissements transeptuels résultant d'une activité mentale sous-jacente. L'art *en vogue* certes, invoque la plupart du temps sa *Fontaine* de 1917 comme l'œuvre majeure initiant (et légitimant) une pratique de l'assemblage ready-made *prêt-à-exposer*, mais cet art qui *se dit contemporain* n'en demeure pas moins étranger à toute temporalité ouverte sur une *inspiration*, métaphore vive de l'esprit visité par le souffle de ses images intérieures et aptes à surgir « à la vitesse d'un éclair », dans une conscience en quête d'elle-même. Le processus créatif d'un artiste impliqué dans un monde globalisé ressemble davantage à celui d'un chercheur en études sociopolitiques (armé d'un concept spécifique élaboré en école d'art et d'une belle aptitude discursive), plutôt qu'à celui d'un « franc-tireur », « libre d'obligation et donc d'entraves ». Il nous paraît en fin de compte assez « amusant », comme disait souvent Marcel Duchamp au cours de ses entretiens, qu'il soit devenu le parangon d'un art qui, depuis sa mort en 1968, n'a fait qu'amplifier son divorce d'avec le monde du *kairos*.

Si on se satisfait d'une perception un peu naïve et donc plutôt superficielle de l'artefact *Fountain* – ce qui revient à *prendre ce vide-vessie pour une lanterne* –, on acceptera de considérer l'ensemble des ready-mades comme les vecteurs conceptuels d'une « idée », contestant la possibilité de définir l'art en tant que pratique picturale sensible

engagée dans une institution. Pourtant, ils sont tous issus d'un processus créatif inspiré par une obsession traumatique pour laquelle l'inhibition du geste manuel confine à la castration, d'une part, et par une aspiration secrète à résilier ce *contrat d'infamie* qui le lie « en dépit de [lui]-même »⁷⁵ à sa propre enfance, d'autre part.

NOTES :

- 1 « The Richard Mutt Case », dans *The blind man*, n° 2.
- 2 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*. Les droits de reproduction des œuvres commentées dans l'article étant protégées, merci de consulter *Google Photos* pour les regarder en inscrivant simplement le titre de l'œuvre et le nom de Marcel Duchamp (vu le 21 février 2022).
- 3 Traduction : « Il a créé une nouvelle idée de cet objet ». (« Il a pris un objet ordinaire de la vie quotidienne, l'a placé de telle manière que sa signification ordinaire a disparu ; par le biais d'un nouveau titre et d'un nouveau point de vue, il a créé... »).
- 4 Marcel Duchamp, *The Blind Man*, *op. cit.*
- 5 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 260. « Bête comme un peintre ».
- 6 Duchamp oppose la peinture plaisante à l'œil, « de bon goût », facile à utiliser en décoration, à une peinture (et à un art en général) qui serait d'abord conçue cérébralement plutôt qu'exécutée manuellement (et qui ne répondrait plus à la définition traditionnelle de l'œuvre).
- 7 Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, Caen, L'Échoppe, 1987, p. 4. Citation de T.S. Eliot : « L'artiste sera d'autant plus parfait que seront séparés en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée [...] ».
- 8 Marcel Duchamp, *Du chant du...*, *op. cit.*, p. 244-245.
- 9 Modèle en psychologie : les adultes qui peuvent assumer un rôle de modèle pour les enfants dans le cercle
- 10 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, *op. cit.*, p. 58.
- 11 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, 2014, p. 10.
- 12 Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975, p. 24.
- 13 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, André Dimanche, 1994, p. 14.
- 14 *Ibid.*, p. 11. Ceci nous apparaît un argument relativement assez faible vis-à-vis de l'opiniâtreté des peintres en général face à l'adversité voire l'hostilité qu'ils ont souvent dû, de tout temps, affronter : ce motif de renoncement aurait sérieusement clairsemé les rangs des peintres. D'ailleurs Duchamp classe de lui-même les peintres en deux catégories : « les peintres professionnels qui, travaillant avec la société, ne peuvent éviter de s'y intégrer ; et les autres, les francs-tireurs, libres d'obligation et donc d'entraves. » Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, p. 198. Ceci cache manifestement quelque chose et constitue probablement un discours « écran », à moins que derrière l'expression « mes désirs personnels », ne se dissimulent des aspirations plus secrètes comme celle de résilier par la pratique de la peinture le contrat toxique familial.
- 15 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P....*, *op. cit.*, p. 10.
- 16 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 65.
- 17 Duchamp s'est beaucoup intéressé aux progrès de la photographie qui permettait de décomposer le mouvement en vues fixes successives, c'est d'ailleurs à partir des travaux de Jules Marey qu'il a pu imaginer certains de ses tableaux jouant sur la représentation du mouvement, comme « Jeune homme triste dans un train » ou bien sûr « Nu descendant un escalier ».
- 18 Bernard Marcadé, *Laisser pisser le mérinos*, Caen, L'Échoppe, 2006, p. 22. Belle illustration de la fuite (la déprise) au détriment de l'inhibition (la déprime). Avec l'agression, ce sont les trois alternatives possibles face à une épreuve traumatique dégagées par Henri Laborit.
- 19 Jacques Lacan, *Séminaire XI/Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1992, p. 106-105.
- 20 Marcel Duchamp, « Entretien avec Mike Wallace », 1961 (WABD) cité dans Marc Par-touche, *Marcel Duchamp, sa vie, même*, Paris, Al Dante collection &, p. 115.

- 21 Marcel Duchamp, *Entretiens avec G..., op. cit.*, p. 18-19.
 22 *Ibid.*, p. 18.
 23 Marcel Duchamp, *Duchamp du..., op. cit.*, p. 46. « ... pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indéçise. [...] – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose [...] ».
 24 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P..., op. cit.*, p. 41.
 25 Marcel Duchamp, *Entretiens avec..., op. cit.*, p. 93.
 26 Marcel Duchamp, *ibid.*, p. 44.
 27 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Marcel..., G. Charbonnier*, p. 20.
 28 *Ibid.*, p. 20.
 29 *Ibid.*, p. 20-21.
 30 *Ibid.*, p. 29.
 31 Claire Labastie, « Art, retard, hasard », *Temporalités*, Revue en ligne, p. 5. (<https://doi.org/10.400/temporalites.3534>) consulté le 22 février 2022.
 32 Vassili Kandinski, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, 1997, « Folio essais », p. 132.
 33 Marcel Duchamp, *Entretiens avec P..., op. cit.*, p. 115.
 34 Bernard Marcadé, *Laisser pisser..., op. cit.*, p. 38-39.
 35 *Ibid.*, p.16.
 36 Félix Guattari, « Transistancialités », *Chimères*, 1981. URL : <https://www.revue-chimeres.fr/IMG/pdf/810526.pdf>. Il s'agit de « ressorts inconscients qui, dans l'analyse classique, sont forclos, oubliés, ou niés ».
 37 Romain Sarnel, *Lieux de passages et transversalités : pour une dynamique deleuzienne*, Paris, Le Portique, Revue en ligne, 2007.
 38 *Ibid.*, p. 8.
 39 Tout porte à croire, si l'on se réfère aux dernières avancées de la recherche en neurosciences concernant le fonctionnement du cerveau, que l'esprit humain privilégie les images et non le langage. La créativité cérébrale peut opérer « à la vitesse d'un éclair » parce qu'elle utilise non pas des chaînes verbales portées du sens mais bien des confrontations d'images élaborées par l'esprit, parfois en dehors de toute réflexion cognitive consciente. Ce que nous appelons des « vecteurs intuitifs » relèvent de cette configuration cérébrale qui « travaille » à l'insu de la conscience, mue par un sentiment profond qui affecte « l'être au monde ». C'est un des apports majeurs de l'exploration du cerveau par la méthode de l'I.R.M., telle qu'elle est présentée par Antonio Damasio dans son livre *L'Ordre étrange des choses, La vie, les sentiments et la fabrique de la culture*, Paris, Odile Jacob, 2017.
 40 Romain Sarnel, *Lieux..., op. cit.*, p. 17. Ce que Romain Sarnel appelle des « éléments idéels » correspond, dans la cartographie cérébrale analysée par l'I.R.M. dans le cadre des recherches neuroscientifiques qu'Antonio Damasio mène dans le cadre du *Brain and creativity Institute* à l'Université de Californie du sud, à des images cérébrales et non à des éléments de langage.
 41 Dans son livre *L'Ordre étrange des choses*, A. Damasio montre, grâce aux résultats les plus récents en matière de neurosciences, que ce sont des images (et non des concepts) qui permettent à la pensée de *prendre corps* : « Les images sont la monnaie universelle de l'esprit » (p. 131) ou encore « l'unité de base de l'esprit est l'image » (p. 133). Il existe vraisemblablement de nombreux opérateurs de type neuronal qui prennent en charge certaines des images qui ont un rapport avec celles qui ont été activées par la réflexion cognitive en cours et cet opérateur mental les « manipule » de manière à faire apparaître des concepts nouveaux qui seront ensuite formulés verbalement pour devenir accessibles à la conscience.
 42 Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.
 43 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 209. À propos du choix des ready-mades : « ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, [...] en fait une anesthésie complète ».
 44 Didier Anzieu, *Le corps de..., op. cit.*, p. 104.
 45 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, 1974, Gallimard, p. 138.
 46 Marcel Duchamp, *Laisser pisser..., op. cit.*, p. 11.
 47 Jean Paulhan, *L'art informel*, Paris, Gallimard, 1962, p. 10-11.
 48 Au départ, cet assemblage « n'avait que peu à voir avec l'idée de readymade. Elle avait plutôt à voir avec l'idée de hasard. D'une certaine façon, il s'agissait simplement de laisser aller les choses et de créer une sorte d'atmosphère dans un atelier », note 651, Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp..., op. cit.*, p.141.
 49 Et peut-être aussi le geste qui consiste à accélérer la rotation d'une roue de bicyclette privée de son pneumatique peut-il raisonnablement être relié à la pratique fort en vogue à l'époque du « jeu du cerceau » consistant à faire rouler sur le sol un cerceau de bois, le « fonctionnement symbolique » de la roue mise en mouvement activant alors deux moments heureux de l'enfance de Marcel Duchamp. « La Roue de Bicyclette est mon premier readymade, à tel point que ça ne s'appelait même pas un readymade. Voir cette roue tourner était très apaisant, très réconfortant, c'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne. J'aimais l'idée d'avoir une roue de

bicyclette dans mon atelier. J'aimais la regarder comme j'aime regarder le mouvement d'un feu de cheminée. » Marcel Duchamp, cité dans André Gervais, « Roue de bicyclette, épitexte, texte et intertextes », *Cahiers du MNAM*, n° 30, p. 59-80.

50 « C'était une ouverture sur autre chose que la vie quotidienne ». Si on prend en compte l'analyse « cartographique » cérébrale introduite par A. Damasio, il paraît assez évident que cette image mentale de la roue de bicyclette montée sur tabouret correspond à une page publicitaire pour les cycles de marque « Hironnelle ». Cf. Illustration (qui plus est datant de 1913) page 46 du livre de Francis Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 46. Cette image sans doute associée à un sentiment positif en rapport avec le « jeu du catalogue » pratiqué dans son enfance. Il y a recomposition imaginaire opérée à partir de la vignette en haut à droite de la publicité. « L'heureuse idée » est au départ une image cérébrale qui s'est élaborée à l'insu de sa conscience et qui sans doute lui a « passé par la tête ».

51 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 209.

52 Marcel Duchamp, *Le processus...*, *op. cit.*, p. 6.

53 Il ne sera jamais réalisé. Il n'existera qu'à titre... de titre. Mais justement son absence dans la réalité lui a permis de diffuser symboliquement à travers tous les autres ready-mades réalisés... jusqu'au dernier pansement de gaze d'*Allégorie de genre* (1942).

54 Les mots sont soulignés dans la lettre manuscrite.

55 Termes utilisés par Duchamp lui-même dans *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 210.

56 Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p. 11.

57 Si les images visuelles du test de Rorschach sont soumises à des projections subjectives correspondant à des représentations figuratives spécifiques à la personnalité du regardeur, Duchamp exerce le même genre de projection sur la chaîne verbale des mots et découpe dans la suite des phonèmes sa propre perception subjective. Tout comme Brisset avec la suite phonétique [ledalabu] propose neuf projections possibles : les dents la bouche/L'aide en la bouche/etc. avec toutefois une certaine approximation entre les sons [e] et [ɛ]. Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 160.

58 Il y aura d'ailleurs un « ready-made malheureux » positionné sur un balcon et assemblé à partir d'un manuel de géométrie dont les problèmes devaient trouver leur résolution par l'arrachage des pages au gré du vent.

59 Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p.42.

60 Marcel Duchamp, *Duchamp du...*, *op. cit.*, p. 210.

61 « [...] un peu d'odeur de térébenthine. » G. Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, A. Dimanche, p. 18.

62 Dans ce cas aussi, (à partir du moment où on accepte d'utiliser les données neuroscientifiques apportées par Damasio), on comprend bien la phénoménologie de l'imaginaire qui active une superposition d'images *calques* qui concourent à l'élection de la pelle à neige avec ses trois segments : poignée/manche/pelle métallique. Voir la note 58 de notre article « Stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Marcel Duchamp », dans *Pensées vives*, n°1, 2021, p.162.

63 Le seul point commun avec l'objet transitionnel découvert par Winnicott, c'est qu'il est « inventé » pour compenser une défaillance de présence maternelle. Mais cette création de substitution intervient chez l'enfant dans le cadre d'une temporalité heureuse et non pour tenter de « racher » les manquements d'une mère « insuffisamment bonne » chez un adulte en souffrance.

64 On retrouve ici la tendance surréaliste : « toute épave à la portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir », André Breton, préface au catalogue de l'exposition surréaliste d'objets de 1936. Voir encore « [...] la trouvaille [...] c'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. » *L'amour fou*, Paris, Folio/Gallimard, 1976, p. 21.

65 Marc Décimo, *Marcel Duchamp mis à nu*, Dijon, Les presses du réel, 2004, p. 93.

66 Katharine Kuh, « Marcel Duchamp », dans *The Artist's Voice : Talks with seventeen Artists*, New York, Evanston, Harper and Row, 1962, p. 81-93, cité et traduit par Bernard Marcadé, dans *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, « Grandes biographies », p. 142. Nous ne comprenons pas le sens de cet aveu de la même manière que son biographe qui voit là un « échec et mat » porté à la définition de l'art alors que selon notre analyse, il s'agit plutôt d'une aporie symptomatique de son incapacité à comprendre ce qu'il remet en jeu lorsqu'il procède au choix d'un ready-made.

67 Bernard Marcadé, *Marcel...*, *op. cit.*, p. 143. Le caractère iconoclaste des premiers ready-mades ne nous semble guère évident, certes plus net pour « Fountain » (1917), Duchamp apparaît ici pris en flagrant délit de projection *a posteriori*.

68 *Ibid.*, p. 142. « L'ennemi numéro un est la main de l'artiste, l'ennemi numéro deux est le goût, pas seulement pour l'artiste, mais aussi pour le spectateur ». « Quand vous faites même un tableau ordinaire, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. [...] ».

69 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Poésies/Gallimard, 1978, p. 91. « Sur les crédençes, au salon vide : nul ptyx, /aboli bibelot d'inanité sonore ».

70 Premier titre du livre des entretiens avec Pierre Cabanne.

71 Bernard Marcadé, *Laisser pisser...*, *op. cit.*, p. 23-24.

72 Bernard Marcadé, *Marcel...*, *op. cit.*, p. 466-467 (extrait d'un manuscrit inédit vers 1960).

73 Didier Anzieu, *Le corps...*, p. 105. Citation de Borges, Postface à son recueil de contes, *Le rapport de Brodie*, 1970.

74 Claire Labastie, *Art...*, *op. cit.*, p. 5. La citation est extraite de *César Biroteau*.

75 Francis Naumann, *Marcel Duchamp...*, *op. cit.*, p. 91 : « [...] il continua de se conduire en artiste – “ en dépit de moi-même ” confessa-t-il plus tard ».